This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS
N
7445.3
.T485
v. 1

W. BÜRGER'S KUNSTKRITIK

DEUTSCHE BEARBEITUNG

VON A. SCHMARSOW UND B. KLEMM

LEIPZIG 1908 VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

THE UNIVERSITY OF MICH

W. BÜRGER'S
KUNSTKRITIK

Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt in Leipzig

Thoré, Théophile [illegible]

W. BÜRGER'S KUNSTKRITIK

DEUTSCHE BEARBEITUNG

VON A. SCHMARSOW UND B. KLEMM

I. NEUE BESTREBUNGEN DER KUNST

– LANDSCHAFTSMALEREI –

LEIPZIG 1908 VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Fine Arts

N
P45.3
.T45

v.1

879247-120

W. BÜRGER ist ein Name, der bei den Kunsthistorikern seit dem Beginne der sechziger Jahre einen guten Klang hat. Wer sich heute Rechenschaft zu geben versucht, wie das Verständnis für Rembrandt und die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt zu der Höhe gelangt sei, die der jüngern Generation jetzt allgemein und wie selbstverständlich zugute kommt, der weiß auch, wieviel davon dem feinsinnigen Kenner verdankt wird, der mit Vorliebe unter diesem deutschen Namen geschrieben hat. Wenn der Franzose Théophile Thoré mit solcher Wahl eines Pseudonyms, hinter dem er sich kaum verbergen wollte, vielmehr einer neu erkämpften Überzeugung und einer langsam gereiften Neigung Ausdruck gab, so ist er mit Recht auch unter diesem Namen bei uns eingebürgert, und soll es bleiben, wie er gewollt.

Nach einer andern, noch viel umfassenderen Seite sollen wir ihm unsere Anerkennung, wenn wir seine moderne Kunstkritik, angesichts der zeitgenössischen Entwicklung im eigenen Vaterlande, so würdigen, wie sie es verdient. Dem Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts, der sie kennen lernt, wird sie bald zu einer wichtigen Quelle. Für die Jahre 1844 bis 1848 und 1861 bis 1868, in denen er seine fortlaufende Reihe von Salonberichten schrieb, eröffnet uns kaum ein anderer Kritiker einen so tiefen Einblick in das geistige Leben und die künstlerischen Anliegen der tonangebenden Stadt wie er. Und an Weite der Umschau in Gegenwart und Vergangenheit war ihm keiner überlegen. Er ist der Führer im Fortschritt zu neuen Einsichten.

Deshalb versprechen wir uns von einer deutschen Bearbeitung, die, sachlich geordnet, den Gesamtinhalt zu übersichtlichen Gruppen vereinigt, ohne doch die zeitliche Folge zu verwischen, einen nachhaltigen Gewinn. Sind seine Tageskritiken auch in Frankreich noch 1870 wieder in drei Bänden zusammen gedruckt erschienen, so ist doch diese Ausgabe schon selten geworden, dem deutschen Leser nicht leicht zugänglich, und in ihrer ursprünglichen für den Augenblick bestimmten Fassung durch mancherlei störendes Beiwerk oder durch bunte Mischung des Stofflichen ermüdend. Nach großen Gesichtspunkten zusammengefaßt, und von überflüssigen Wiederholungen befreit, stellt sich hier erst das Ganze als einheitliches Ergebnis einer Gesamtanschauung heraus, der auch am Schluß dieser Ausgabe besonders Rechnung getragen werden soll.

Leicht lesbar, immer anregend, und auch in spielender Form ernstlich durchdacht, ja selbst in heiterer Ironie noch gesinnungstüchtig – sind diese Aufsätze Bürgers überall Zeugnisse eines ganzen, ebenso herzenswarmen wie hochgebildeten Mannes. Jeder Zuwachs an solchen Schriften über bildende Kunst sollte in Deutschland willkommen sein. Dabei rechnen wir vor allem auf die weitern Kreise derer, die das Bedürfnis empfinden, heutzutage ein eigenes Urteil über künstlerische Dinge zu bilden, und ihren Geschmack unter der Anleitung einsichtsvoller Mittler zu gesunder Genußfähigkeit und vorurteilsloser Freiheit zu entwickeln.

B. Klemm. *A. Schmarsow.*

Neue Bestrebungen der Kunst

I.

Die Weltausstellung von 1855 hat den großen Künstlern der romantischen Schule die entscheidende Weihe verliehen. Die hervorragendsten Talente, die bis dahin immer noch bestritten waren, sind endgültig anerkannt, von Frankreich wie von Europa. Die Romantik in der Malerei, wie die Romantik in der Literatur hat vor der öffentlichen Meinung triumphiert. Also es ist vollbracht. Wer gesiegt hat, hat gelebt. Das ist das unabänderliche Gesetz: Vicit, ergo vixit.

Die Eroberung der Freiheit in Erfindung und Stil, damit war schon viel gewonnen. Aber die Poesie und die Form, die Empfindungen und die Bilder, die seither frei geworden, was werden sie nun mit der Freiheit anfangen?

Die Romantik in Literatur und Malerei war doch nur ein vorbereitendes Werkzeug für eine neue Kunst, die wahrhaft menschlich, auch der Ausdruck einer neuen Gesellschaft wäre, deren Symptome das 19. Jahrhundert allesamt aufweist. Einer der Urheber der Romantik hatte die richtige Ahnung

davon, als er die schöne Formel schrieb, die ewig wahr bleibt: „Für eine neue Gesellschaft eine neue Kunst."

Nun gut, es herrscht gegenwärtig in Frankreich und überall eine seltsame Unruhe, ein unaufhaltsamer Drang nach einem neuen Leben, das sich von allem früheren wesentlich unterscheide. Alle Bedingungen der alten Gesellschaft sind über den Haufen geworfen, in der Wissenschaft und in den Religionen, die das Ergebnis der Wissenschaft sind, in der Politik und in der Sozialökonomie, die nur die Anwendung der Politik ist, in dem Ackerbau, der Industrie, dem Handel, die nur die Elemente der sozialen Ökonomie sind.

Unvergleichliche Entdeckungen haben allen Ideen, allen Tatsachen eine ungeahnte und unbegrenzte Tragweite gegeben. Es gibt gleichsam einen unsichtbaren Telegraphen, der fast augenblicklich und überall die Eindrücke der Völker, die Gedanken der Menschen, die Ereignisse, die Neuigkeiten jeder Art in Umlauf setzt. Die geringste moralische oder physische Erschütterung, die an irgendeinem Punkt gespürt wird, setzt sich fort von Ort zu Ort und überträgt sich rund um den Erdball. Die Menschheit ist im Zuge, sich zu konstituieren, und bald wird sie das Bewußtsein ihrer selbst gewinnen bis zu den äußersten Enden ihrer Glieder.

Der Charakter der modernen Gesellschaft — der zukünftigen Gesellschaft — wird Universalität sein.

Während ehemals — gestern — jedes Volk sich in die engen Grenzen seines Landes einschloß, in seine besondere Überlieferung, seinen Götzendienst, seine selbstischen Gesetze, seine dunkeln Vorurteile, seine Sitten und seine Sprache, strebt es heute, sich über diesen Bannkreis auszubreiten, seine Schranken zu öffnen, seine Traditionen und seine Mythologie zu verallgemeinern, seine Gesetze zu vermenschlichen, seine Begriffe zu klären, seine Bräuche zu lockern, seine Interessen auszutauschen, seine Tätigkeit überall hin auszudehnen, wie seine Sprache und sein Genie.

Das ist die gegenwärtige Strömung in Europa, und selbst in andern Teilen der Welt. Außer diesem charakteristischen Zeichen ist das Übrige nur Beiwerk, vorübergehende Tageserscheinung, die nicht wert ist, in die großen Rechnungen der Zivilisation eingesetzt zu werden. All das wird übrigens allgemein genug zugegeben oder wenigstens vorausgefühlt. Was aber wenigen, selbst klar sehenden Denkern, vertraut ist, das ist die Umgestaltung, die diese Einflüsse in die Poesie, die Literatur und die Künste bringen.

In welchem Sinne muß sich der Charakter der Künste notwendig abwandeln auf Grund der sozialen Metempsychose, die sich vollzieht?

Diese ästhetische Frage ist sicher von umfassender Bedeutsamkeit und vor allem von großem Belang für die Zukunft der Poesie und der schönen Künste selbst.

II.

Die letzte Schule in Literatur und Kunst schweifte gern in vergangene Zeiten, und einer ihrer Vorzüge war eben die Wiedererweckung und Wiederherstellung mancher Züge der Geschichte, ihrer eigenen Geschichte, die vergessen oder entstellt waren.

Oft auch hat sie sich aus diesem Instinkt in räumliche Fernen gewagt, eine Reise um die Welt versucht . . . in der Phantasie. Denn für gewöhnlich erfand sie ihre Gemälde des „Lebens in der Fremde" nur am eigenen Herde; nur einer Art von Spiegel, dessen Geheimnis die Künstler besitzen, entlieh sie die phantasmagorischen Reflexe der „fremden" Natur, die unter entlegenen Himmelsstrichen leuchtete.

Man sagte wohl, dieser Poet sei nach Palästina gegangen, jener an den Rhein, der dritte über die Alpen oder die Pyrenäen. Aber von diesen wunderbaren Odysseusfahrten, mochten sie wirklich oder nur vermeintlich sein, hatte kein Dichter, kein Literat jene „Lokalfarbe" mitgebracht, die unsre Romantiker in ihren Bildern anzuwenden vorgaben.

Der Franzose, der überhaupt kaum reist, versteht auch nicht zu reisen. Da man fast überall seine Sprache spricht, kümmert er sich nicht darum, die fremden Sprachen zu erlernen, und weil er so mit der einheimischen Bevölkerung der Länder, die

er durcheilt, in keinen Verkehr kommt, erfährt er auch wenig und unterschätzt vieles.

Es waren also mehr Reisen im Geist als wirklich unmittelbare und tiefe Beziehungen zum fremden Genius, dem alle diese geschickten Phantasiegebilde ihren Erfolg, ja ihren Ruhm verdankten.

So verhielt es sich nicht allein in der Literatur, sondern auch in der Philosophie, in der Politik, in der Geschichte.

Unter den Malern hatten auch nur wenige das Privilegium, die fremden Himmelsstriche selbst zu schauen, und in diesen seltenen Ausflügen hatte ihr Talent die Originalität und Stärke gewonnen. Ich spreche nicht von der kleinen mönchischen Kolonie, die sich in den Katakomben Roms vergräbt. Aber es fand sich doch eines Tages, daß ein leidenschaftlicher Künstler den Einfall hatte, wirklich hinzugehen und im Orient die Patrouillen und die Karawanen zu sehen, die Schulen und die Cafés; ein andrer in Algier und Marokko verschleierte Frauen, tanzende Mauresken, arabische Reiter, Löwen und Panther; ein dritter in der Schweiz den Abstieg von Herden längs einer Schlucht; ein andrer . . . welche Abenteurer!

Maler und Schriftsteller bewahrten indes fast alle, unter der Herrschaft der letzten Schule, außer ihrer französischen Sinnesart — was kein Fehler war, sondern das Gegenteil — auch ihren nationalen Gesichtspunkt, der doch immer beschränkt ist, ihre

französischen Vorurteile, die ausschließlich sind, und ihre eigentümlichen Vorstellungen.

Gegenwärtig aber, wo leichte Verbindungen alle Völker in Verkehr gesetzt haben, gibt es schon eine Generation von jungen Leuten, die Sprachen kennen, die fern von ihrem Vaterland die alte Welt Asiens oder die neue Welt Amerikas studiert haben. Wie könnte man jetzt noch in die kleinen philosophischen, religiösen, politischen, literarischen, künstlerischen Systeme eingeschlossen bleiben, in diesen kleinen Zellen mit kleinen Symbolen, kleinen Mythologien, während alle Religionen und alle Institutionen, alle Gedanken und alle Formen, einmal einander gegenüber getreten, sich auch durchdringen, sich durch wechselseitigen Einfluß abwandeln und was sie allzu Eingeborenes haben abstreifen, neu beleben was sie an Kosmopolitischem und Allgemeingültigem besitzen; wenn die sonst allerfeindlichsten Kulte sich miteinander verbrüdern; wenn die politischen Revolutionen die Leute in alle Welt zerstreut und sie einander angenähert haben, Missionare aller Gefühlsweisen und aller Sprachen; wenn die Auswanderung ganze Bevölkerungen aufs Geratewohl hinausdrängend eine chronische Erscheinung geworden ist; wenn China sich den Europäern erschließt und wenn die Chinesen selbst ihr Heim verlassen und das westliche Amerika überfluten; wenn die Indier und alle Bewohner des alten Asien die europäischen Ausstellungen besuchen, wo die ganze Welt sich ihr Stelldichein gibt. Ja, dann ist

es um die alten Brandmale der Rasse geschehen, um den alten lokalen Aberglauben, die alten Formen, die jedes Volk im Schatten seines eigenen Geheges einbalsamiert hatte. Es gibt nur noch eine Rasse und ein Volk; es gibt nur noch eine Religion und ein Symbol: — die Menschheit!

III.

Die Revolution, die sich vollziehen muß, — die Revolution, die sich in Poesie, in Kunst und Literatur vollzieht, betrifft also unmittelbar den Gedanken und nicht allein die Form, den Stil, die Manier, den Ausdruck. Denn der gestaltende Genius ist frei von dem. Die Originalität, die Individualität sind ja doch erobert. Ist die Gewandtheit unsrer Schriftsteller und Künstler nicht eine ganz außerordentliche? Niemals ist die Literatur und die Kunst, die Sprache, die Farbe, die Zeichnung, die Form im allgemeinen, mit mehr Geschicklichkeit gehandhabt worden. Niemals war die Ausführung so geschmeidig für alle Dinge. Nach dieser Seite wird heutzutage kaum noch ein Fortschritt möglich sein.

Und wenn die Revolution sich im Gedanken vollziehen muß, so muß sie infolgedessen sich auch im Gegenstand der künstlerischen Darstellungen selbst vollziehen. Als man zu behaupten wagte, daß der Gegenstand in den Künsten belanglos sei, war es nur ein einfacher Widerspruch gegen die angebliche Bedeutung der heroischen und geheiligten Darstellungskreise. Ja, vielleicht kommt es

wirklich nicht auf den Gegenstand an, — vorausgesetzt, daß die menschliche Seele an der künstlerischen Schöpfung Anteil nimmt und daß der Mensch selbst darin der „Held" ist.

Nichtsdestoweniger sehen wir einmal zu, wie der Wandel des Gedankens den Wandel des Gegenstandes nach sich zieht.

Die große Bewegung, die das ausmachte, was man Renaissance genannt hat, bestand in dem Wagnis, Figuren nach eigenartigen Typen zu machen, statt nach orthodoxen und unveränderlichen Typen wie bisher.

In diesem Sinne hat die Romantik sich dem Antrieb auf Freiheit angeschlossen, den das sechszehnte Jahrhundert der Einbildungskraft gegeben hatte, obwohl sie in einem anderen Sinne wieder einen Rückschlag gegen die Renaissance vollzogen hat, sofern diese die alten Götter des Olymp wieder auferweckte, und dann ist auch sie zur Wiederauferweckung geschritten und hat vor allem den vergessenen Stil des Mittelalters wieder hergestellt.

Aber, wenn die Renaissance, und nach ihr alle Schulen, die sich seit drei Jahrhunderten in Europa gefolgt sind, der religiösen Allegorie ihre unbewegliche Form genommen haben, so bewahrten sie doch deren Grund nichtsdestoweniger. Die christliche Kunst war eine Mythologie gewesen und geblieben, gerade so gut wie die heidnische Kunst: — eine wahre Hieroglyphe, die den Gedanken in eine symbolische Form einkleidete.

Während also die Heiden, statt ein Weib zu bilden, eine Venus gemacht hatten, machten die Christen eine Jungfrau Maria. In der einen wie in der anderen Allegorie bedeuten Venus und die Madonna nur das vollkommene Weib. Und das Übrige des weiblichen Geschlechts hatte als Aushängeschild bei den Heiden die Chöre der Göttinnen und Nymphen, das anmutige Gefolge der Mutter Amors, bei den Christen die Chöre der Heiligen und Märtyrinnen, das fromme Gefolge der Mutter des Erlösers.

Ebenso war es mit dem Ausdruck aller andern Ideen. Jeder Gedanke wurde in eine metaphorische Personifikation übersetzt. Wenn sie die Qualen des Genius erzählen wollten, schmiedeten die Alten den Prometheus an seinen Kaukasus; die Christen haben ihren Heiland an das Kreuz genagelt! Für die ursprünglich schaffende und gebietende Kraft hatten die Alten ihren Jupiter tonans, — „den Herrn der Götter und der Menschen"; die Christen hatten ihren ewigen Vater, den Schöpfer aller Dinge und höchsten Richter. Für die Jugend und die poetische Schönheit verherrlichten die Einen den harmonischen Apoll, die andern den milden St. Johannes, den Lieblingsjünger. So im übrigen.

Und über diese, der menschlichen Form entlehnten Allegorien hinaus, nahmen beide Mythologien gleichermaßen auch andre lebendige Formen, wie die unschuldige Taube, das fleckenlose Lamm, den siegenden Adler, den wollüstigen Schwan hinzu.

Das Pflanzen- und das Mineralreich tragen ebenso zu dieser konventionellen Sprache bei, die bis zu einem gewissen Grade immer eine Geheimlehre Eingeweihter blieb.

Alles war von Phantasiewesen durchdrungen: das Heidentum, das den Bereich des Menschen hienieden bevorzugte, hatte die Wälder mit Faunen und Satyrn, die Quellen mit Najaden, das Meer mit Tritonen und Sirenen bevölkert. Das Christentum, das ganz dem jenseitigen Aufenthalt der Seelen zugewendet war, hatte den Himmel mit Engeln und Erzengeln, mit Cherubim und Seraphim, Vermittlern zwischen dem Menschen und der Gottheit, wie mit Sternen besät.

Diese seltsamen Geschöpfe konnten viel bedeuten, und sie bedeuteten tatsächlich eine ganze Lehre für die Eingeweihten des antiken Kultus wie des nachfolgenden, der jenen ersetzte. Aber außer dem Kreise der Wissenden blieb es ein verschlossenes Buch, ein Logogryph.

Unsre geflügelten Engel sind für die Orientalen, was ihre geflügelten Chimären für uns sind: mehr oder minder reizvolle Phantasiegebilde. Die Chinesen können nicht erraten, was das auf dem Kreuze liegende Lamm bedeuten soll, ebensowenig, wie wir den Sinn der Drachen und Ungeheuer erraten, die auf ihren Gebäuden und Standarten, ihren Gefäßen und Kleidern flattern. Und doch ist das die Sprache ihres Glaubens, ihres Wissens, ihres Denkens, ihres Lebens und das Ergebnis ihrer beson-

dern Zivilisation. Wir nennen ihre bildliche Sprache unter uns „Chinoiseries". Aber, wie nennt man da drüben die Erzeugnisse der abendländischen Einbildungskraft?

Die Renaissance und die nachfolgenden Schulen haben also keineswegs mit der Symbolik des Mittelalters gebrochen. Die großen Meister des 16. Jahrhunderts haben immer dieselbe Idee ins Werk gesetzt, wenn auch in ihrer individuellen Form. Sie haben nur andre Metaphern gebraucht, aber stets über das nämliche Thema. Es verschlägt wenig, ob Rafael seine Geliebte wählt, um eine Madonna daraus zu machen; das ist im Grunde die katholische Idee. Noch mehr: sie haben neben den christlichen Erfindungen die des Heidentums wieder belebt. Als Gegenstück zu seinen Madonnen, seiner Transfiguration, seiner Messe von Bolsena, seinem Erzengel mit regenbogenfarbigen Flügeln, malte Rafael Apoll und Venus, die Schule von Athen und den Parnass. Ebenso schuf Tizian seine Aphroditen und seine Danaën als Gegenstücke zu seiner Himmelfahrt der Jungfrau und seiner Heiligen Familie. Und Michelangelo und Lionardo da Vinci und alle andern haben es ebenso gemacht wie sie.

Zwischen diesen beiden Sprachen, diesen beiden Künsten, haben alle künstlerischen und literarischen Schulen seit drei Jahrhunderten sich hin und her bewegt. Es gibt tatsächlich in unserm Abendlande nur zwei Formen, die jede eine besondere Idee ausdrücken: — die katholische Allegorie und die heid-

nische, — die gleichermaßen unverständlich sind für alle Fremden und ebenso gleichgültig für den modernen Geist der Völker, die sich ihrer noch immerfort bedienen.

Das braucht die Kunst des 19. Jahrhunderts gewiß nicht.

IV.

Aber, wird man sagen, das gilt, wenn man will, für die religiöse Poesie, die ihrem Wesen nach durchaus mystisch ist, weil sie mehr oder minder abstrakte Dogmen vermittelt. In jedem Land hat der Kultus in einer emblematischen Kunst die Idee materialisiert, die, um zum Geist einzudringen, des Durchgangs durch die Sinne bedarf.

Tritt nicht durch das Auge, das „Fenster der Seele", das Licht ein? Ägypten und das alte Indien stehen den modernen Abendländern nicht nach. Jede Nation hat ihre Ikonolatrie, und die Wilden haben ihre Idole. Allein die Völker, bei denen die Reformation gewaltet hat, besitzen so etwas nicht mehr.

Ja, es ist sicher, unsre religiöse Kunst — wie alle andern übrigens auch — drückt eine besondere, unserm Abendland eigene Idee aus, die von andern, unsere Lehren und unsern Aberglauben nicht teilenden Völkern nicht verstanden wird. Scheiden wir das aus, und prüfen andre Ideen, die auch zu allen Zeiten durch die Kunst verbreitet worden sind, und

die anscheinend ganz ebenso wie die übernatürlichen Ideen den Gegenstand der Poesie bilden. Stellen die Künste nicht auch die geschichtlichen Überlieferungen dar, das wirkliche Leben der Völker?

Nun gut, auch da, unter dem Namen der Geschichte, verwendete die Kunst immer eine Art Mythologie. Auch da ist es eine erfundene und verdrehte Sprache. Es gibt eine ganze Reihe von Persönlichkeiten, die durch die sogenannten kompetenten Autoritäten das Vorrecht erhalten haben, zur Darstellung menschlicher Eigenschaften verwendet zu werden, geradeso, wie man noch heutigentags göttliche Personifikationen anwenden würde, um immaterielle Gedanken darzustellen. Es ist eine Komödie, wie jenes eben noch ein „Mysterium" war. Immer Verkleidung, Maskerade. Achill, ist es nicht der Mut, Odysseus die Klugheit, Ajax die wütende Verwegenheit, Leonidas die patriotische Aufopferung, der alte Brutus die stoische Tugend usw.? Es sind eigentlich Zeichen eines Alphabets, das Poeten und Künstler unter sich ausgemacht haben, hieroglyphische Charaktere, die ihren anerkannten Wert haben, wie Wörter der Sprache, Vorwände für einen verhüllten Sinn, eine Art Muscheln, die man erst aufmachen muß, um das Innere zu genießen, oder Hampelmänner, die das Leben heucheln.

Nach den Göttern die Halbgötter, die Heroen.

Ja, in der Tat, das gehört noch zur Fabel und fordert zum Verständnis eine besondere Einführung

in die örtlichen Verhältnisse, die gewissen Gruppen von Völkern gemeinsam ist, andern aber ganz fremd geblieben. Gehen wir weiter.

Nach den mehr oder minder fabelhaften Helden haben wir noch die Monarchen und Prinzen, die ihrerseits Vertreter der weiter zurückliegenden oder näherstehenden Geschichte sind, wie die Heroen die alten Überlieferungen verkörpern. Ist nicht auch das eine Fiktion, eine Eskamotage der menschlichen Natur?

Weit mehr noch, in der Darstellung der außermenschlichen Natur, der Erde und ihrer Herrlichkeiten — in der Landschaft — hat man fast immer Ausschmückungen angewendet, die der Fabel entlehnt sind

Zu Anfang der Renaissance kannte man die Kunstgattung der Landschaftsmalerei überhaupt nicht: als Tizian die herrliche Landschaft malte, in der seine Venus lagert (Louvre), als Correggio das Gehölz malte, unter dem seine blonde Antiope schläft, wurden die Erde und der Himmel nur noch wie Zutaten und Beiwerk der Personen angesehen. Die zweite Generation der Meister, die bisher zu sehr gerühmten Carracci, Albano, Dominichino, Guido Reni usw., begann, die Figuren der äußern Natur unterzuordnen. Das „Genre" der Landschaftsmalerei war damit erfunden und löste sich aus dem großen poetischen Bündel, aber immer noch unter der Bedingung, daß es sich mit schönen mythologischen Geschichten ausstatte.

Es war auch nicht wirklich die gemeine Natur des zeitgenössischen Italien, die man malte: es war ein erfundenes und apokryphes Griechenland mit Apoll und Daphne, Diana und Aktäon, Herkules und Achelous, Adonis und Narciss.

Im Gefolge der römischen und bolognesischen Meister erfand Poussin — der „edle" Poussin — in Rom, indische Landschaften (Bacchus) ägyptische (Moses) athenische (Diogenes) usw., Bacchanalien und Arkadien; und sein Freund, der große Liebhaber der Sonne, Claude le Lorrain begnügte sich nicht mit dem strahlenden Licht, das er über die Erde ausgoß; er fand es nötig, in seinen entzückenden Landschaften auch noch Odysseus oder Kleopatra anzubringen oder anbringen zu lassen. Die Sonne wäre nicht ruhig untergegangen ohne einen Aeneas im Vordergrund.

Dieses Gegengift der Natur, wenn man so sagen kann, ist seltsam, und hat sich doch — mit Ausnahme einiger Launen der Neapolitaner und Spanier sowie einzelner Zweige der nordischen Schulen, von denen wir später zu reden haben, bis auf unsere Tage forterhalten, bis auf die neue Schule der Landschaftsmalerei, die heute den Ruhm Frankreichs ausmacht.

So stellte man, um Ideen zu versinnlichen, die Götter dar; für die Fähigkeiten traten die Helden, für die Taten die Fürsten ein; und um die Natur selber darzustellen, allegorisierte man sie auch, was Ort und Zeit betrifft, mit stereotyper Anheftung mythischer Figuren.

Das sind, trotz der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die unveränderlichen Gegenstände, die bis heute von der Allgemeinheit der Dichter und Maler beibehalten wurden.

Jeder kann sich davon überzeugen, wenn er unter diesem Gesichtspunkt die Werke der Meister prüft, sei es in Museen, sei es in Büchern.

Für die Skulptur gelten alle diese Beobachtungen über die Malerei ganz ebenso. Ja, in der Plastik wird die Musterung nur noch beweiskräftiger ausfallen: immer dieselben beiden Gußformen seit dem Moses und dem Bacchus Michelangelos, seit der Diana und dem Christus im Grabe von Jean Goujon, dem Milo und der Andromeda von Puget, der Magdalena und der Psyche von Canova bis zur Psyche von Pradier, zum Spartacus von Foyatier, zur Minerva von Simart, zum Epaminondas von David d'Angers, zu den Gracchen von Cavelier und zu allen symbolischen Darstellungsgegenständen, die unsre zeitgenössischen Ausstellungen erfüllen.

Und über die Architektur, wieviel ließe sich nicht sagen über ihre Anachronismen und ihren Mischmasch, oder über ihre vollständige Bedeutungslosigkeit.

Aber wir haben da gerade unter Händen den Katalog van Hasselts über das ungeheure Lebenswerk eines der freiesten Geister der Malerei: 1461 Gegenstände der Darstellung. Und welche? Es ist lehrreich:

565 Gegenstände aus der christlichen Überlieferung; 295 aus der heidnischen Fabelwelt und der Allegorie; 74 nur aus der Geschichte, d. h. der Geschichte der Helden und Fürsten, von Romulus bis auf Erzherzog Albrecht; 277 Porträts, fast alle — mit Ausnahme seiner selbst (15) seiner Frauen (5 Isabelle, 17 Helene) und einiger Freunde (van Dyck, Brueghel, Snyders) — fast alle Porträts von Helden oder Fürsten. Dann 66 Landschaften, die Mehrzahl mit heidnischen oder katholischen Geschichten ausgestattet; endlich 46 „sujets familiers et d'imagination", unter denen sich noch Porträts, Liebesgärten, römische Krieger und Studien eingeordnet finden. Es kann wohl sein, daß ein Dutzend Bilder übrig bleibt, wo dieser gewaltige „Naturalist", wie man Rubens zu nennen liebt, „den Menschen für den Menschen" gemalt hat, frei von Mythologie und Allegorie, von Helden und Fürsten.

Also diese ehemalige Gesellschaft muß recht ausschließlich theokratisch und oligarchisch gewesen sein! Aber wo ist denn die Gesellschaft, das soziale Leben, das wissenschaftliche und industrielle, das geistige und arbeitsame der Zeit dargestellt?

Wo ist der Mensch?

V.

Der Mensch existierte nicht in der Kunst von ehedem — von gestern; und er muß noch erfunden werden.

Fast niemals ist der Mensch, in seiner schlichten Eigenschaft als Mensch, der unmittelbare Gegenstand der Malerei und der andern plastischen Künste gewesen, noch selbst in der Literatur; denn die beiden poetischen Schulen folgen einander immer parallel und bilden fast nur eine.

Ohne Zweifel gab es Ausnahmen, und diese sind groß unter den größten, wo das Genie die menschliche Natur ohne den Vorrang der religiösen und poetischen Fiktionen gemalt hat. Das ist sogar ihr wahrer Rechtstitel auf die Unsterblichkeit.

Es wird der ewige Ruhm eines Rabelais, eines Molière, eines Shakespeare, eines Cervantes und einiger andrer seltener Männer sein, Menschen gemacht zu haben, und diese Menschen mit gewöhnlichen Eigennamen, die der Bewunderung ebenso würdig sind wie die Helden, die Lieblinge der Musen. Panurg ist ebensoviel wert wie Thersites; Othello wie der wütende Orest; Don Quichotte wie der unbesiegbare Achill, und der gute Arnolf, der hinter seiner Agnes herläuft, ist nicht minder interessant als der Gatte der treulosen Helena unter den Mauern Ilions.

Es findet sich selbst in jenen Zeiten ein boshaftes Genie, das, unter dem Verbot der orthodoxen Poetik, einfach Menschen vorzuführen, und nicht geneigt, sich mit den Heroen einzulassen, lieber Tiere nahm und sie mit ebensoviel Geist reden ließ wie Prinzen: — La Fontaine.

Der Roman hat auch, fast von seiner Geburt an, sehr kühnes Benehmen gewagt, und welche

außerordentliche Erregung verursachte die „neue Heloise" von Jean-Jacques Rousseau, der sich erlaubte, seine Leser mit einer „Heldin" zu rühren, deren Stammbaum, wenn auch immer von Adel, doch nicht bis Jupiter oder Caesar oder auch nur bis Ludwig XIV. hinaufreichte.

Für das Theater ebenso: dies verwegene achtzehnte Jahrhundert, das alles versucht hat, wagt sich mit Diderot ans vulgäre Drama; in Reaktion gegen die heroische Tragödie.

Und in unsern Tagen, nach einer ziemlich langen Abschweifung, werden einige Schriftsteller des Theaters und des Romans, wie Balzac und George Sand eben dieser erneuernden Richtung ihren Hauptanspruch vor der Nachwelt verdanken.

In der Malerei sind die Ausnahmen von der furia eroica nicht gewöhnlicher gewesen als in der Literatur.

Die alte lateinische Rasse ist natürlich immer widerspenstig gewesen gegen die Aufopferung der überlieferten Mumien. Welch ein Skandal in Italien, als Caravaggio und seine Genossen, François Valentin einbegriffen, sich daran machten, in natürlicher Größe rohe Abenteurer, wie sie selbst, zu malen, wohl bewaffnet und ausstaffiert und wohl zufrieden auf der Welt zu sein. Neben ihnen Ribera, der Spanier, und nach ihm Salvator Rosa verliebten sich auch in ähnliche Gegenstände und zeigten zuweilen den „gewöhnlichen Menschen" mit einer grandiosen

Kraft und einer schrecklichen Wahrheit. Noch freilich gaben diese „Naturalisten" die Falten der Haut und den Firlefanz der Kostüme besser wieder, als die Tiefe der Empfindungen und Charaktere.

In Spanien, zur Seite der mystischesten Kunst, die jemals existierte, in Spanien, diesem Lande der äußersten Kontraste, hat der Maler Philipps IV., der glänzende Velazquez Zecher und Zigeuner in natürlicher Größe ganz königlich gemalt! Und nach ihm hat der Maler der Ekstasen und der duftigen Erscheinungen, der sanfte Murillo, auch Bettlern das Leben verliehen und mit seiner warmen Farbe einfache Sterbliche geschmückt, die mit der Trinkschale liebäugeln oder in eine Traube beißen.

Bei den Franzosen stellten eine Weile die Brüder Lenain, eine Art versprengter Spanier, Bauern und Arbeiter mit einer Würde dar, die an Stil grenzt, aber nur in kleinerem Maßstab. Das war das beste Mittel unter dem Reich des emphatischen Lebrun kaum beachtet zu werden; so weiß man denn auch fast gar nichts von den Lebensumständen dieser eigentümlichen Meister.

Im achtzehnten Jahrhundert stellten Watteau, Chardin, Greuze, Boucher selbst und Fragonard, familiäre Gegenstände dar, Hirten- und Bauernszenen, Boudoirs und Zwiegespräche, Familienszenen und Haushalt; im Kleinen immer, da die natürliche Größe von Rechts wegen der Venus und der Pompadour vorbehalten war.

Die Liebhaber des „grand genre" hatten gut widersprechen, diese „kleine" Schule da ist vielleicht die allerfranzösischste — die einzige französische — in unsrer ganzen Vergangenheit. Im 16. Jahrhundert waren unsre Künstler — ausgenommen die Clouet, die von Ursprung Flandrer waren, — doch allesamt Florentiner; im 17. Jahrhundert waren sie Römer. Der erlauchte Poussin, was auch sein philosophischer Wert sein mag, gehört er nicht viel mehr nach Rom als nach den Andelys in der Normandie?

So flößte denn auch diese sich so viel Freiheit erlaubende Schule unverfrorener Kleinmeister des 18. Jahrhunderts sehr bald einen tiefen Abscheu ein. Die Mythologie und der Heroenkult gewannen schnell wieder die Oberhand, und Louis David, der übrigens seine Sansculottes völlig in der Hand hatte, wandte sich zurück in die antiken Zeiten, um kleiderlose Gestalten zu suchen. Aber die Entkleideten Watteaus taugen doch mehr als die seinigen. Was das Meisterstück des Malers der Horatier, des Brutus und des Leonidas bleiben wird, ist gerade ein Gegenstand aus seiner eigenen Zeit, ein Werk, das er unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse und angesichts der Natur schuf, der Marat, wie er ermordet in der Badewanne liegt.

In Wahrheit, diese Schulen der Totengräber und Wiederauferwecker scheinen endlich durch die Romantik besiegt zu sein.

VI.

Eine einzige Ausnahme von der Mythomanie steht in der Kunstgeschichte da, charakteristisch, weil dauerhaft und tiefgründig — bei den Niederländern.

Der germanische Geist hat sich im Gegensatz zu dem alten römischen Geist niemals in die Traditionen vernarrt, die ihm fremd sind. Die nordische Rasse neigt nicht dazu, den Menschen unter dem Gott oder dem Heros zu verbergen. Bei ihr behauptet sich der natürliche Mensch, „l'homme de la nature", wie man im 18. Jahrhundert sagte, und macht sich vierschrötig breit, so wie er ist, ohne Nimbus und Aureole.

Auch die Niederlande sind trotz dem anhaltenden Druck der lateinischen Zivilisation immer im Festhalten an der Erde und der Menschheit treu geblieben, während die Italiener und in ihrem Gefolge alle romanisierten Völker sich in himmlische Phantasmagorien verloren.

Dieser realistische Typus ist keineswegs unpoetisch; weit gefehlt: die Niederlande hatten ihn auch im Laufe des Mittelalters bewahrt und gerade da liegt die Originalität ihrer großen Männer im 15. Jahrhundert, der van Eyck und Memling z. B., die sich doch wohl, wie niemand bestreiten wird, recht ruhmvoll an der Seite der edelsten Meister aller Länder behaupten.

Einen Augenblick, im 16. Jahrhundert ergriff die Leidenschaft für Italien allerdings auch die

Künstler des Nordens, und es geschah, was unvermeidlich war, daß ihre Schule durch Nachahmung entartet, im Dunkeln verschwand. Alle diese unklugen Überläufer, die damals über die Alpen stiegen, um eine fremdartige Kunst zusammenflicken zu lernen, zählen in der Kunstgeschichte ihres Vaterlandes nicht mit.

Im 17. Jahrhundert leuchtet aufs neue die niederländische Malerei; und für den flandrischen Teil charakterisieren sie nicht sowohl Rubens und van Dyck als vielmehr Jordaens und Snyders, Brueghel, Teniers, Craesbeck und andre. Unter uns, Rubens und van Dyck gehören ebensosehr nach Venedig wie nach Antwerpen, und durch ihren Lebenslauf wie durch ihre Werke könnte man ohne Paradoxie beweisen, unter Vorbehalt freilich ihres angeborenen Genies, daß ihre Eingebung, ihr Stil, ihre Vorzüge, ihr Verfahren und ihre Gegenstände den Schulen von Venedig, Genua, Parma, ja vielleicht der spanischen des Velazquez gehören, und besonders bei Rubens noch der florentinischen, ja der Schule des Michelangelo. So ist es.

Die andern Künstler Flanderns indessen malten ganz ruhig ihre guten Leute, die wenig heroisch aussehen, ihre „Murmeltiere", wie Ludwig XIV. sagte, und gaben ohne Scham das tägliche Leben ihrer Zeitgenossen wieder.

Vor allem ist es aber der Norden der Niederlande, im heutigen Holland, wo der tief menschliche Charakter der Schule hervortrat. Die Kämpfe

der Reformation und des Patriotismus trugen zu gleicher Zeit ohne Zweifel nicht wenig dazu bei.

Rembrandt . . der ist gewiß kein Mystagoge und doch der größte Magiker unter den Malern; er ist es, der das „menschliche Genre" liebt und das heroische Genre gar wenig; er ist es, der sich an die Natur anschließt, an die Wirklichkeit, und doch zugleich so bizarr, so chimärisch, so originell ist, wie nur irgend ein Erfinder von Bildern.

Und warum ist denn Rembrandt ein so großer Maler und ein so großer Poet? Warum ist er in diesen letzten Zeiten immer gestiegen in der Achtung der Künstler, bis er in derselben Reihe mit den Fürsten der Kunst dastand, wie ihre ehrfurchtsvollen Untergebenen sie nennen? Warum ist dieser Bauer vom Rhein, der sich in einer Mühle ausgebildet hat, nun auf der Höhe der Adligen, der „göttlichen" Maler, die einst die Höfe der Päpste und Monarchen schmückten?

Und was sind denn die herrlichsten Gemälde, die er der Nachwelt hinterlassen hat! An welchen Helden hat er seinen Namen geknüpft, um ihn unsterblich zu machen? Wer sind sein Achill und Aeneas, sein Leo X. und Karl V., sein Franz I. und Ludwig XIV.?

Er hat eine Schar von Bogenschützen gemalt, die im Durcheinander aus ihrer Doele herauskommt: Kapitän und Leutnant an der Spitze, ein Gassenbube, der vorausläuft, grotesk ausstaffiert mit einer alten Pickelhaube auf dem Kopf, ein kleines Mäd-

chen, das einen Hahn trägt, eine Lichterscheinung, ein großer Trommelschläger, den ein Hund anbellt, verworrene Gruppen, die sich im Schatten bewegen oder unter einem Lichtschein aufleuchten. Das ist alles, und das nennt sich „die Nachtwacht oder Scharwache" oder sonstwie, wenn man lieber will. Der Name tut hier zur Sache gar nichts.

Er hat auch einen Chirurgen gemalt, den erfahrenen Professor Nikolaus Tulp, der einen Leichnam seziert und jungen, der Wissenschaft Beflissenen die Anatomie erklärt. Das nennt sich „Anatomiestunde", aber es wäre ein schlechtes Seitenstück zur Schule von Athen von Rafael.

Er hat noch fünf Bürger von Amsterdam gemalt, die friedlich an einem Tisch beisammen sitzen, mit breitrandigen Hüten auf dem Kopf, die ihre ernsten Gesichter beschatten. Man nennt sie de Staalmeesters oder die Syndici, oder die Bleistempelbewahrer der Tuchmachergilde. Sie sind da in Geschäften ihrer Genossenschaft; aber sie könnten sich ebensogut mit den Geschicken der Welt beschäftigen, vielleicht mit der Reformation des Glaubens oder der Politik Europas, oder mit dem Handel nach Ostindien, oder mit der Wissenschaft, den schönen Künsten. Solche Bürger wie diese sah man an den Ufern des Rheins und der Schelde dem königlichen Hause von Österreich und Spanien gegenübertreten.

Man beachte, daß alle diese erlauchten Unbekannten in Lebensgröße dargestellt sind.

Was für andre Werke gibt es denn noch von Rembrandt, nach diesen Hauptstücken? Im Museum des Louvre z. B. ist ein verwundeter Reisender, den man in eine Herberge trägt (genannt: der barmherzige Samariter); zwei Männer, die einen Freund am Tisch einer Wirtschaft wiedererkennen (genannt: die Pilger von Emmaus); die Häuslichkeit eines Zimmermanns (genannt: die Heilige Familie); ein Philosoph in Betrachtung (ist das nicht Diogenes oder ein andrer Grieche?). Dann in allen Galerien Europas viel andre ebenso anspruchslose Darstellungen: Frauen im Bade, die man Susannen nennt, Herumtreiber, die mit der Angel fischen, und Tobias getauft werden, wirkliche Landschaften, ohne Aeneas darin, — und eine Menge ebenso erstaunlicher Porträts.

Und um Rembrandt herum hat die ganze Malerschule seines Landes dieselbe Richtung: Frans Hals und van der Helst, Ferdinand Bol und Govaert Flinck, Adrian Brouwer und die van Ostade, Aalbert Cuijp und Paulus Potter, Terborch und Metsu, Jan Steen, Pieter de Hooch und van der Meer, Wouwerman und van de Velde, Ruisdael und Hobbema und ein Dutzend andrer genialer Historiker, die das Leben ihrer Landsleute dargestellt haben, sei es im Innern der Häuser oder auf den öffentlichen Plätzen, auf den Kanälen oder den Landstraßen, zu Wasser oder zu Lande, unter den Bäumen oder am Ufer der Flüsse: Reiter, Jäger, Seeleute und Fischer, Bürger und Kaufleute, Hirten und

Köhler, Ackerbauer und Handwerker, Musikanten und Strolche, Frauen und Mädchen mit ihren Kindern, solche, die welche haben; in dem Schoß der Familie, bei den Freunden der Kirmes, im Getriebe der Kneipe, bei der Feldarbeit, ebenso wie in würdigen Versammlungen und Sitzungen; — in allen Beschäftigungen und Zerstreuungen des Lebens. Wo soll man bei irgend einem Volke sonst eine gewissenhaftere, naivere, geistvollere und lebendigere Geschichte finden, als diese gemalte Geschichte der Sitten und Taten? Die Malerei war es, die Hollands Geschichte geschrieben hat, und damit auch eine gewisse Geschichte der Menschheit.

Alles das wurde jedoch bis dahin nur als „Kleinmalerei" angesprochen — Genremalerei — und die Meister wurden „Kleinmeister" genannt, Rembrandt selber auch! — wie grobe Naturalisten wurden sie behandelt, so im Troß der großen europäischen Kunst.

VII.

Nein, der Mensch für den Menschen ist fast niemals nach seinem Verhältnis und nach seinem Wert behandelt worden, ausgenommen von diesem Müllerssohn in Holland und den wenigen Realisten, die wir soeben aufgezählt haben, vielleicht noch vereinzelten Sonderlingen unserer Zeit.

Es war das Verdienst Géricaults und Leopold Roberts an das zeitgenössische Leben gerührt zu haben, jener mit seinem Floß der Medusa und

seinen Reitern, dieser mit seinen Schnittern und Fischern. Andre sonst, selbst unter den Lebenden, haben mit mehr oder minder Kühnheit denselben Weg betreten, der verlassen aber lichtvoll, freilich nicht zum Parnaß hinanführt.

Man muß jedoch nicht glauben, die Romantik habe mit dem Aufstand auch die falschen Götter allesamt aus der Kunst des 19. Jahrhunderts hinausgejagt, sie habe den Olymp ausgefegt und das Empyreum dazu, sie habe die alten Helden beurlaubt, um dem Menschen wiederzugeben was des Menschen ist.

Die Kunst gestaltet sich nur durch starke Überzeugungen wirklich um, Überzeugungen, die Macht genug besitzen, auch die Gesellschaft zu gleicher Zeit umzugestalten.

Als die ersten Christen ihren Glauben in den Stein meißelten, aus Marmor oder Metall bildeten, da waren sie bereit, dafür zu sterben. Es war die Idee selbst, die sie leidenschaftlich bewegte, auf deren Ausdruck durch das Bildwerk es ankam. So erhielt denn auch das frühe Christentum eine ganz neue Kunst, die sich wesentlich von der vorauf-gegangenen Kunst unterschied.

Die Romantik aber war im Grunde so sehr eine indifferente Form, daß man ganz gut Romantiker sein konnte und sich doch in die verschiedenen Rubriken der Parteien einordnen: Katholik, Protestant, Philosoph, — Absolutist, Liberaler, Republikaner.

Die Maler unserer Zeit haben im allgemeinen also kaum das getan, was die der Renaissance vollbracht hatten; ja viel weniger noch, sicherlich. Ich will sagen, sie haben nur die Hohlform gewechselt, doch allein um immer denselben Inhalt und dieselben Gedanken darein zu gießen. Es wäre leicht das darzutun, wenn man nur den Katalog der Weltausstellung oder die Verzeichnisse der neuesten Salons daraufhin untersuchte. Durchblättert man das Werk der berühmtesten Künstler: halb katholische Symbole, halb heidnische Symbole; der Rest Allegorien, Apotheosen, Erinnerungen an Fürsten oder ihre Bildnisse; hier eine Madonna, dort eine Magdalena; eine Sphinx oder eine Sibylle, eine Odaliske oder eine Venus. Zuweilen noch eine Königin, deren Haupt der Henker fällen soll, oder kleine Prinzen, die zum Tode verurteilt sind; denn die Majestät der Rasse ist die erste Bedingung des Interesses und der Rührung. Sonst sind es Bilder aus der hohen Poesie, die eine verfeinerte Bildung voraus setzen.

Es ist unerbittlich die doppelte Hieroglyphensprache, die wir schon in den Werken der alten Meister seit der Renaissance hervorgehoben haben.

Wie viel zeitgenössische Maler machen davon eine Ausnahme? Vielleicht der Maler des Gemetzels von Chios und der Frauen von Algier? vielleicht der Maler der Jäger, die auf den Anstand gehen oder der im Schatten rauchenden Türken, der in der Sonne spielenden Kinder? Wenn sie noch der

reinen Romantik anhängen, dem „L'art pour l'art" und nicht eigentlich dem „l'art pour l'homme" dienen — wo sie sich nur ihrem unmittelbaren Drang überlassen, nicht vorgefaßter Absicht folgen, da wissen sie doch soviel Feuer, Natürlichkeit und Leben mitzuteilen, daß sie ihre Darstellungsgegenstände, welche sie auch seien, zu einer Bedeutsamkeit voll Gefühl und Charakter erheben. Delacroix und Decamps gehören, bis zu einem gewissen Grad und durch gewisse unwiderstehliche Bestrebungen zu dieser neuen Kunst, deren Vorläufer die Romantik war, und die Courbet, fast allein noch, soviel er kann, zum Ausdruck bringt.

Aber muß man nicht auf die Generation rechnen, die heranwächst und jetzt noch im Hintertreffen kämpft? Die Jugend findet ja alles ohne Mühe. Der Instinkt hat oft mehr Aussicht eine Erfindung zu machen als der Verstand. Die Jungen sind es, die alles entdecken, die in allen Zeiten und in allen Ländern, die Welt leiten, soviel auch die Alten reden mögen. Welches Alter hatten die Begründer der gegenwärtigen Schule, als sie die Freiheit zu erobern riefen, die heute erobert ist? mehrere waren schon vor 30 Jahren berühmt! Welches Alter hatte Rafael als er seine ersten Meisterwerke schuf?

O unsterbliche Jugend, du besitzest die Kühnheit und die Zuversicht. Du wagst dich entschlossen ins Unbekannte. Du durchkreuzest schwimmend die Fluten und Ströme, um ans andre Ufer zu gelangen und Blumen mit seltsamem Duft und namen-

loser Farbe zu pflücken. Du besteigst die Berge und die Gletscher, um von der Höhe zu schauen was ringsum erglänzt. Du läufst den Wahngebilden nach und machst sie vertraut und heimisch für alle. Von dir sollte man jeden Angriff und jedes Durchdringen, jedes heilsame Mitfortreißen zum Schicksalsvollzug erwarten.

Ach meine lieben Künstler, die ich nicht kenne, wenn ihr um Schönheit und Wahrheit werbt, so wendet euch dem zu was jung ist, und ewig jung bleibt und nicht stirbt, zur Natur. Durch die Liebe und das Studium der Natur allein haben sich alle Künste und alle Poesien erneuert, wie sie selbst sich ohne Unterlaß verjüngt. Schließt euch dem Gedanken an, der das menschliche Geschlecht umfaßt. Denn die Kunst ist wie das Gaisblatt: sie hat nötig sich an einem festen, lebendigen Stamm zu halten, der nicht von dem Wechsel der Jahreszeiten abhängt, und sich um eine dauerhafte Idee zu schlingen, die zu widerstehen vermag. Und wenn das Gaisblatt solchen willigen Beschützer gefunden hat, der ihm Büsche und Sträucher genug darbietet, dann klimmt es hinauf in aller Freiheit, oft bis in die Zweige des Eichbaums empor; dann treibt es Blätter und Knospen und blüht.

Meine jungen Freunde, die ich nie gesehen habe, euch ruft eure Ahnung besser als eure Erfahrung, eure Ungeduld lauter als eure Weisheit zu: nicht wahr, was da ist muß doch nicht sein, aus dem einfachen Grunde, weil es ist; denn die

Renaissance geblieben sind, künftig eine Scheidemünze werden, die zur Mitteilung und zum Austausch der Gefühle dient, eine brauchbare Sprache für alle.

Glauben Sie, daß das Publikum in Frankreich, d. h. das französische Volk, sich jemals viel für Marot und Ronsart, für Boileau und Racine, für Lamartine und Victor Hugo interessiert hat, was die Literaten betrifft, und für Poussin und Lesueur, für Watteau und Boucher, für Delacroix oder Ingres, was die Maler anbelangt? Reine Unterhaltung für die Verfeinerten, zu denen — auch wir gehören, was?

Man sagt mit Recht, daß die Künste und das Schrifttum immer den wahren Adel Frankreichs ausgemacht haben. Adel in der Tat, der niemals viel Anspruch erhoben hat, sich unter die ungebildete Menge zu mischen. Aber eben diese Scheidung der geistigen Bildungsstufen, eben sie ist das Ungerechte, das ausgelöscht werden muß.

Und wenn nach dem Ausdruck Edgar Quinets „die erdichteten Formeln dem unmittelbaren Ausdruck Platz gemacht haben", dann wird alle Welt in die Sprache der Künste eingeweiht sein, die menschliche Auffassung wiedergeben und infolgedessen allgemeine Bedeutung haben, dann werden sich ohne Zweifel über die gemeinsame Denkweise wieder neue Allegorieen ausbilden; denn die Allegorie selbst ist, wie wir gern anerkennen, ebenso unsterblich wie die Poesie, ihre Mutter; denn

jede Kunst, wie jede Sprache, so universell sie sein mögen, beruht doch auf Beziehungsgruppen; es gibt kein Wort und kein Bild, das im Gebrauch nicht zwangsweise von einer anfangs besondern und konkreten Bedeutung zu einer analogen Harmonie mehr oder minder kollektiver oder abstrakter Art übergeht; ohne dieses Mittel der Erweiterung würden ja ebensoviel Wörter und Bilder notwendig sein, wie es Vorstellungen im menschlichen Kopfe und verschiedene Gegenstände in der Natur gibt, d. h. ins Unendliche.

Aber von solchen unvorhergesehenen Metaphern, von solchen Fabeln, die in gegenseitigem Einvernehmen aller Geister gebildet worden, könnte auch jedermann den Schleier wegziehen.

Dann gibt es auch keine Gefahr mehr die Idee in Hieroglyphen einzuschließen, wenn alle Welt im Besitz der Schlüssel, sie jeden Augenblick frei machen kann.

Voltaire, der irgendwo geschrieben hatte: „Die Fabeln sind nur die Geschichte der ungebildeten Zeiten," hat an andrer Stelle auch geschrieben: „Eine Fiktion, die interessante und neue Wahrheiten anzeigt, ist doch wohl eine schöne Sache?"

Sicherlich. Die literarische und malerische Metapher ist eine schöne Maske der Rhetorik; aber es handelt sich immer darum, zu wissen, was darunter steckt.

IX.

Wenn es in den Künsten auf die Form allein ankäme, so würde es, sobald eine gewisse Vollendung des plastischen Ausdrucks für eine gewisse Idee von irgendeinem Volk erreicht ist, — und das ist ja mehrmals vorgekommen, wie in Griechenland zur Zeit des Phidias und Apelles, in Italien zur Zeit Michelangelos und Rafaels, — ja nichts mehr für die Nachwelt zu tun geben, — nichts als zu bewundern und nachzuahmen.

Oberflächliche Geister, die nicht ins Wesen der Dinge eindringen, kurzsichtige Köpfe, die nicht in die Zukunft hinausschauen, sehen dann die Bilder in aller Vollkommenheit dastehen und mutmaßen gar nicht, daß man immer noch eine ähnliche Vollkommenheit verwirklichen könnte, ja eine höhere vielleicht durch den Hinzutritt eines ganz andern Gedankens; sie legen also den Typus der Kunst und der Schönheit fest, die einen im griechischen Altertum, die andern in der italienischen Renaissance, einzelne gar in dem Mittelalter.

Aber in Wahrheit gibt es keinen Typus in der Kunst, ebensowenig wie in der Natur.

Was ist der Typus der schönen Landschaft? die ausgedörrten Äcker der Tropen oder die vereiste Flur des Nordens? Italien oder Schottland? Ziehen Sie das Meer vor oder die Berge? den Frühling oder den Herbst? die Ruhe oder den Sturm?

Was ist der schönste Typus der menschlichen

Rasse? der griechische oder der römische, oder der arabische, der englische, — oder vielleicht gar der Pariser?

Man zieht oft auch die Phrenologie zu Rat: Aber welches ist denn eigentlich der vollkommenste Typus des menschlichen Gehirns? zeigt mir doch einen Kopf, in dem alles so beschaffen ist, wie es sein soll!

Aber Rafael ist ein Maler, Richelieu ein Staatsmann, Molière ein Dichter, Newton ein Gelehrter, Beethoven ein Musiker, Watt ein Mechaniker, und so, wie sie sind, findet ihr keinen Maßstab dessen, wie es sein soll, für das was sie zu tun haben. Denn sie sind nur deshalb, — der eine Maler, der andre Dichter, dieser Gelehrter, jener Staatsmann, weil sie sich eben voneinander unterscheiden. Wenn sie alle einander glichen und in einen gemeinsamen Typus übereinkämen, so würde ein einziger Mensch hinreichen, alle übrigen überflüssig zu machen; und dann würde es eben weder Menschheit, noch Gesellschaft geben, und ebensowenig Kunst, Wissenschaft, Denken und Handeln noch sonst etwas. Ein Gott ganz allein. Das Nichts.

Das Suchen nach einem Typus in der Kunst ist also absurd. Wie sollen wir denn glauben, daß die Zukunft hinter uns liege!

Die Kunst ist unaufhörlich und unbestimmt wandelbar und vervollkommnungsfähig, wie alle Äußerungen des Menschen, wie alles was im Schoß des Universums lebt.

Warum sind also Michelangelo und Rafael nicht daran verzweifelt, nach Phidias und nach Apelles? Und wie kommt es, daß sie sich in der Poesie ebensohoch erhoben haben, wie diese unnachahmlichen Griechen.

Indem sie ihnen nicht nachgeahmt haben.

Sie verfolgten einen andern Gedanken, der sich von dem antiken unterschied, und die haben ihn mit Hilfe der Fähigkeiten zum Ausdruck gebracht, die sichtlich nicht das Vorrecht eines einzelnen Volkes sind, noch einer einzelnen Kulturperiode, sondern die den unveräußerlichen Genius der menschlichen Art ausmachen.

Und weshalb sollten die Jahrhunderte, die da kommen, nicht ebenso große Künstler hervorbringen wie Rafael und Michelangelo? Nichts steht dem im Wege. Unter der Bedingung freilich, die den Italienern ermöglichte den Griechen gleichzukommen: unter der Bedingung, die Renaissance nicht nachzuahmen, und infolgedessen, eine andre Idee zu haben und eine andre Kultur zum Ausdruck zu bringen.

Ohne dies ist alles aus.

Der Gedanke allein bringt die wirklichen Revolutionen hervor. Die Form wechseln, das ist reine Phantasiesache, und jeder kann dazu beitragen mit der Spitze seiner Feder oder seines Pinsels. Aber den Grund umwälzen, das geschieht nicht so nach Belieben. Das hängt nicht von einem Einzelmenschen ab, auch nicht von mehreren, eine Kunst

von ihrer Wurzel aus zu verändern, ebensowenig wie eine Gesellschaft in ihrem intimsten Bestande umzugestalten.

Die Umwälzung in der Kunst wird sich also nur dann vollziehen, wenn wirklich der allgemeine Geist sich wandelt. Verändert er sich, wird sie anders werden?

Brüssel 1857.

I.

Landschaftsmalerei

I.

Landschaftsmalerei

An Theodor Rousseau
(1844)

Während wir Städter kaum ein kleines viereckiges Stück Himmel gewahr werden, das durch unsre rechtwinkligen Fensterscheiben so hart abgeschnitten wird wie mit einer Schere, beobachtest Du draußen in freier Luft die weiten Gesichtskreise des Südens. Wo seid Ihr gegenwärtig, Du und Dupré? in den Landes oder in den Pyrenäen? Und was macht Ihr, Du und er? — Gewiß wie immer schaust Du mit Deinen großen, ruhigen Augen drein, die alles verschlingen und nie genug haben. Sie wollen sich auftun wie Triumphbögen. Alles geht hindurch, die große Armee der Eichen von Fontainebleau ohne sich zu neigen, die Berge und die Ströme. Zu dieser Stunde ziehen ohne Zweifel die Pyrenäen unter der Wölbung Deiner Brauen vorüber, um sich jenseits festzusetzen, drinnen inmitten Deiner Einbildungskraft. Du wirst sie uns gewiß eines Tages aus dem Vorrat Deiner Erinnerungen wiederfinden lassen, und wirst sie selbst aus der Ferne klarer sehen als aus der Nähe. M. Lamennais sagte mir in St. Pelagie: „Seltsam, ich habe Italien nie-

mals so gut gesehen als seit ich hier im Gefängnis bin. Als ich in Rom war, um einen entschwundenen Papst zu suchen, da war ich in mich gekehrt in meine Gedankenwelt; aber hier wachen die Bilder auf, die sich durch die Augen hindurch in meinen Kopf gestohlen haben."

Du, lieber Poet, hast Dein Leben lang nur geschaut, das große Reich der Luft, bei Sonnenschein und Regenwetter, und tausend für das gewöhnliche Auge gar nicht faßbare Dinge. Die Natur hat für Dich geheimnisvolle Schönheiten, die uns entgehen, und verborgene Gunst, die Du mit Liebe ausbeutest. Angesichts der Natur, wenn man sie fühlt und sie liebt, ist es wohl ein Glück Maler zu sein wie Du.

Sonst ist die Wonne des Schauens zu gleicher Zeit ein empfindliches Weh, weil man unfähig ist seiner Begeisterung Ausdruck zu leihen. Wir Laien haben nur eine unfruchtbare und schmerzliche Liebe, wie eine romantische Leidenschaft, die keine Befriedigung finden kann. Deine Liebe, o Maler, ist viel leibhaftiger. Die Malerei ist die wahre Unterhaltung mit der Außenwelt, das ist wirkliche und vollwertige Gemeinschaft. Du übst gar eine Herrschaft über die Natur aus und aus diesem Liebesverkehr erwächst ein neues Wesen, eine Schöpfung, die den Beitrag des Vaters und der Mutter wiedergibt, der Natur und des Künstlers.

Die meisten Menschen denken gar nicht ans Sehen. Sie beschäftigen sich mit andern Dingen, die ihnen die Augen verschließen; wenn es bei

bester Gelegenheit darauf ankäme, sich des Gesichts zu bedienen, dann geben sie sich blindlings ans Überlegen. Und was überlegen sie eigentlich? Da sie keine Anschauung besitzen, die sie widerspiegeln könnten, so bleibt der Spiegel ihres Gehirns wie eine öde Wasserfläche unter dem Nebel. Statt sich einer belebenden Betrachtung hinzugeben, verirren sie sich zu einem Gedanken, der zur Sachlage gar keinen Bezug hat.

Ich war einmal auf der Reise mit einem Bürgersmann, der sich an mich gehängt hatte, um mir sein Heimatland zu zeigen. Nach einer ermüdenden Fahrt auf gewundenen Wegen entdeckten wir am Abend ein kleines Flüßchen tief eingebettet zwischen schroffen Felsen. Die Sonne sank vor uns und fing an die Spitzen der Berge zu vergolden; eine ganze Seite des Flußufers lag im Schatten mit Tonwerten ganz außerordentlicher Art und einem Widerschein im Wasser. Diese ernsten Profile, die beiden Bilder, die an ihrem Fußende verschmolzen, das eine zitternd, kopfüber gesehen, und in die Strömung getaucht wie das bleiche Haupt Opheliens bei Shakespeare, das andre traurig und unbeweglich wie eine Bronzestatue, das war eine Phantasmagorie wie in den Träumen Hoffmanns. Zur selben Zeit war das gegenüberliegende Ufer, unter den Strahlen der niedergehenden Sonne, ganz hell, rosig, glitzernd wie ein Geschmeide mit tausend Edelsteinen. Welch ein Anblick, und welch ein Kontrast! Welche wundervolle Wirkung!

Mein Mann aber beugte sich neugierig gegen den Fluß hernieder und rief einmal über das andre: „Wie klar ist das Wasser, wie klar ist das Wasser!“ Ich wandte die Augen nicht ab, und stieß ihn heftig an: „Aber sehen Sie doch das Licht und die Landschaft,“ sagte ich; „die Sonne ist gerade recht und die Wirkung gar seltsam. Sie werden ein andermal Zeit genug haben, sich über die Durchsichtigkeit des Wassers aufzuregen.“ —

Habe ich Dir nicht auch von meinem ersten Besuch des Meeres erzählt? Wir waren von einem Dorf aufgebrochen, das kaum eine Meile von der Küste entfernt lag, eine ganze Bande, zu Fuß. Wir hatten uns ausdrücklich vorgenommen, durch sehr hohe Dünen heranzukommen, damit ich auf einmal durch das große Schauspiel des Meeres gepackt werde. Ich lief der Truppe voran, und als ich auf der Höhe der Dünen anlangte, wo ich wie über der Unendlichkeit schwebte, da lag über Himmel und Meer ein Silberglanz, wie ich seitdem nie mehr in solcher Kraft gesehen. Meer und Himmel schienen mir in übernatürlichem Lichtschein ineinander zu fließen. Ich fragte mich, wo das Meer eigentlich sei. Mir schien, als wäre ich weit über Land und Meer hinaus in eine leuchtende Sphäre getragen. Der vollste Enthusiasmus ergriff mich, und schnürte mir die Kehle zu. Da ich nicht entfliegen konnte, ließ ich mich niedergleiten, lang auf den Boden hin, um meinen Körper nicht mehr zu fühlen. Ohnmächtig, den Ruhm der Natur mit

Donnerstimme zu verkünden, weinte ich nur leise vor mich hin, ganz still ohne einen Laut von mir zu geben, damit ich den großen Einklang der Unendlichkeit vernähme.

Da lag ich ausgestreckt, die Augen im Licht gebadet, als unsre Leute nachkamen. Der erste von meinen Gefährten, der mich so erschöpft und regungslos liegen sah, kam besorgt herbei und fragte: „Sind Sie denn krank?" —

*

Der Sinn für die Kunst, das Gesicht für Schönheit, die Liebe zur Natur, die Begeisterung für das Leben sind gar selten. Im 16. Jahrhundert waren sie fast Gemeingut des Empfindens. Heute ist die bürgerliche Gesellschaft auf die Ausbeutung der toten Dinge gerichtet, die man Industrie nennt. Aber die Industrie ist nur die Kehrseite der sozialen Medaille. Die wesentliche und tiefe Bedeutung steht auf der andern Seite geschrieben. So ist auch auf römischen Medaillen das Gegenstück zu dem lebendigen Kopf auf der andern Seite ein sachliches Kennzeichen, die Frontansicht eines Gebäudes oder eine allegorische Figur, ein Beiwerk oder ein Werkzeug.

Es ist schon wahr, daß die Industrie ebenso menschlich ist, wie die Kunst. Es ist freilich wahr, daß geheimnisvolle Verwandtschaft sie mit der Kunst verbindet. Aber bis heute sind es doch zwei fast völlig getrennte Welten. Denn unsre Zivili-

sation hat den Menschen in Bruchstücke auseinandergerissen, die einander fremd sind. Die Politik hat sich immer darauf verlegt, Kasten herzustellen, statt sich „den ganzen Menschen in der ganzen Gesellschaft" wie Pierre Leroux sagt, als Ideal vorzunehmen.

Ich gestehe gern zu, daß diese materielle Rasse, die noch keinen Zugang zur Geisteswelt findet und sich außerhalb des wahren Lebens hält, an sich recht nützlich ist; aber wenn man noch soviel Kiesel aus dem Bache fischt, kann man doch das Licht auf dem durchsichtigen Wasser und auf den Felsen des Ufers bewundern. Möglich, daß ohne die Sklaverei der niedern Klassen die Reichen keine neuen Kleider und keine üppig besetzte Tafel bekämen. Aber der Mensch könnte ganz gut ohne die übertriebene Sorge um das, was man das Nützliche heißt, auskommen. Die Poesie ist ebenso nützlich wie das Brot und das Eisen. Für mein Teil möchte ich lieber auf einem schönen Fleck Erde leben, halb Denker und halb Bauer, mit Bluse und Holzschuhen, hausbackenem Brot, Erdäpfeln aus meinem Garten, und ein bißchen eigengebauten Weines, als mich in einem gemachten und stürmischen Leben herumzutreiben, inmitten des Luxus und der materiellen Vergnügungen. M. Lamennais sagte mir in der Mutlosigkeit des Gefängnisses auch: „Ich war zum Gärtner geboren. Der Drang nach dem Schönen, dem Guten, dem Wahren, ist mehr wert als der Drang nach dem Gelde. Der

wahre Reichtum liegt in der Mäßigung, in der menschlichen Verbrüderung, in wohl geordneter Arbeit, in den Freuden des Herzens und des Geistes." Das ist der verborgene Schatz in dem schönen Roman „Jeanne" von George Sand.

Ich sehe nicht, daß das soziale Problem so schwer zu lösen sei, das in den natürlichen Bedingungen gegeben ist, und Jean Jacques hatte ziemlich recht mit seinem melancholischen Anfang des Emil: „Alles ist gut, wenn es aus den Händen des Schöpfers aller Dinge hervorgeht; alles entartet unter den Händen des Menschen." Das Reich Gottes ist am Busen der Natur und der Gleichheit. Das ist die Republik der Zukunft.

Es wird übrigens immer Temperamente und Charaktere geben, die nur auf materielle Erzeugung gerichtet sind; Kain, der Starke, neben Abel, dem Poeten. Erlaube mir einen kleinen Apolog, der sicher nach Deinem Geschmacke sein wird, mein lieber Abel:

In einer Proletarierfamilie waren drei Söhne: der älteste war ein kräftiger Mann, gesund an Körper und Geist; der zweite ein armer Kranker, des Gehörs und Gesichts beraubt, und lahm an den Gliedern; der jüngste eine zarte poetische Organisation, ein träumerischer und schwärmerischer Geist, unfähig sich an die Wirklichkeit zu heften. Seine zarten Hände verletzten sich, wenn er die Schaufel oder Hacke handhaben sollte; und wenn sein Bruder ihn auf die Felder mitnahm für die

Arbeit der Jahreszeit, dann hielt sich der junge Poet unwillkürlich vor den Blumen der Wiesen auf oder beobachtete den Linienzug der Erde am Horizont oder die Wolken am Himmel.

Dann sagte der Arbeiter mit den breiten Schultern und den schwieligen Händen zu ihm: „Abel, mein Bruder, wir haben die Pflicht, unsern lahmen Bruder zu ernähren und geben dem Kranken die ersten Früchte der Erde und das Beste von unserm Korn. Aber diese harte Anstrengung erschöpft dich, und die Erde widersteht deiner schwachen Kraft. Abel, mein kleiner Poet, kehre nach Hause zurück. Setz dich zu dem armen Kranken unter den Schatten der Hagebuchen, oder hüte lieber unsre Herde längs der Berge. Tu, was dein Herz dir eingibt. Abends, wenn ich von der Feldarbeit heimkomme, erzählst du mir dann deine frischen Eindrücke und lehrst mich die Schönheiten der Natur lieben. Die Gedanken werden die Geheimnisse enthüllen, die meine Arbeit erleichtern und sie immer fruchtbarer machen. Ich übe gern die Kraft meines Armes an der Welt. Die Leistung meiner Arme reicht aus, uns alle drei bequem zu ernähren. Denn wir sind nicht alle zu demselben Werk bestimmt; aber die Ordnung der Dinge ist so geregelt, daß wir alle in der Freiheit leben können."

Es ist jedoch nicht nötig, daß die Liebe zur Natur, die Poesie und die Kunst uns völlig von den Menschen und der Gesellschaft absondern. Ganz

im Gegenteil, da liegt gerade das rechte Band zwischen allen Menschen und allen Dingen. Es ist dasselbe Gefühl wie die allgemeine Religion. Du, lieber Rousseau, hast mit Einfalt eine ausschließliche Ablösung alles dessen vollzogen, was nicht Deine Kunst ist. Du bist immer den Leidenschaften fremd geblieben, die uns umtreiben, wie den berechtigten Interessen des gemeinen Lebens. Du hast wie die Einsiedler der Thebais gelebt, d. h. in einer etwas unfrommen Konzentration. Es ist wahr, deine Wüste war ein geistiges Paradies, das von Leben und Farben erstrahlt. Aber Deine geheimen Sorgen und Deine instinktiven Leiden, Deine Unsicherheit und zuweilen gar die Unfähigkeit des Ausdrucks Deiner Poesie, kamen sie nicht durch eben diese übertriebene Aufhebung eines Teiles Deiner Fähigkeiten, den partiellen Selbstmord?

Hättest Du Dich ein wenig mehr mit den Männern und Weibern abgegeben, so hätte Dein Talent sicher an Eindringlichkeit und Anziehungskraft gewonnen, ohne von seiner Eigenart zu verlieren. Und außerdem, wenn Menschen wie Du im täglichen Leben verkehrten, wie würden sie nicht ihresgleichen zugute kommen. Vielleicht hast Du doch nur die Hälfte Deiner Aufgaben begriffen und vollführt, die in der Vervollkommnung und Erhebung unsrer eigenen Natur besteht. Wir haben auch die Pflicht, unmittelbar zur Vervollkommnung der andern Geschöpfe beizutragen, durch eine heilige Kommunion unsrer Gefühle und unsrer Gedanken.

Kannst Du dagegen sagen, das sei Politik und nicht mehr Kunst?

Aber die Politik ist ja die Schwester Deiner vielgeliebten Poesie. Wenn die Politik falsch ist, leidet die Poesie darunter und kann ihre Schwingen nicht entfalten. Erinnerst Du Dich noch der Zeit, wo wir in unsern Mansarden der rue Taitbout auf unsern schmalen Fensterbänken saßen, die Füße auf den Rand des Daches hängen ließen und die Häuserecken und Schornsteine betrachteten, die Du — ein Auge zudrückend — mit Bergen verglichst und mit großen Bäumen, die auf unregelmäßigem Erdreich verstreut stehen. Da Du nicht in die Alpen oder in fröhliche Gegenden hinaus konntest, erschufst Du Dir aus diesen abscheulichen Gerippen von Kalk eine malerische Landschaft. Denkst Du wohl noch an den kleinen Baum im Rothschildchen Garten, den wir zwischen zwei Dächern hindurch sehen konnten? Das war das einzige Grün, das uns zu schauen vergönnt ward. Im Frühling nahmen wir teil an den ersten Trieben der kleinen Pappel, und zählten die fallenden Blätter im Herbst. Und mit diesem Baum, einem Stück dunstigen Himmels, mit diesem Wald zusammengeschobener Häuser, über die unser Auge wie über eine Ebene dahinglitt, erdichtetest Du Ausblicke, die Dich oft bei Deiner Malerei über die Wirklichkeit des natürlichen Aussehens täuschten. Du hattest so mit dem Übermaß der eignen Macht zu kämpfen, da Du von der eignen Erfin-

dung zehren mußtest, die der Anblick der lebendigen Natur nicht erneuerte. Nachts, wenn die Bilder wandelbar und fließend ohne Unterlaß quälten, weil die Ruhe auf wirklichem Boden unter dem Licht der Sonne versagt war, — nachts erhubst Du Dich fieberisch und verzweifelt. Beim matten Schein einer Lampe versuchtest Du neue Wirkungen auf einer Leinwand, die schon oftmals bedeckt war, und morgens fand ich Dich ermüdet und traurig wie den Abend zuvor, aber stets feurig und unerschöpflich.

Hast Du nicht zwanzig verschiedene Landschaften nacheinander mit demselben Motiv gemalt, phantastische, aber immer harmonische Musik, Variationen über dasselbe Thema, Ton für Ton, Farbe für Farbe? Wenn ich Dich wider Willen bei diesen neugeborenen Einfällen überraschte, die in derselben Wiege an die Stelle einer andern vierundzwanzig Stunden lang gepflegten und mit Leidenschaft geliebkosten Laune traten, wie oft hab ich Dich angebrummt, so Deine Kinder zu töten, statt sie aufzuziehen bis zu schöner kraftvoller Jugend. Aber Du konntest kein Abbild feststehen lassen und hattest auch keine neue Leinwand für die neuen Phantasien. Wie oft habe ich mit Gewalt Deine wundervollen Skizzen wegtragen wollen! Da hättest Du heute eine hübsche gemalte Geschichte Deiner Künstlerqualen. Aber Du gabst Dich nicht mit einer unvollständigen Skizze zufrieden. Ich sagte Dir, daß man auch der Sonne vorwerfen kann,

meistens nur Skizzen zu liefern, und daß die unbestimmten Wirkungen auch in der Natur die häufigsten sind. Es ist selten, wenigstens in unserm Klima, daß die Landschaft mit festen Linien umschrieben dasteht. Indes, Du bekümmertest Dich nicht viel um meine Gründe, weil Du nicht das Bestimmte in der Malerei suchtest, sondern das Unbestimmte in der Poesie. Ich gebe zu, daß ich fast ebenso verständig war wie ein Mensch, der beim Anblick einer Landschaft unter schöner Beleuchtung nun die Sonne festhalten wollte und die Erde mit diesem unveränderlichen Anblick davontragen, indem er zur Sonne sagte, sie möge für ihren Wandel ein andres Land aussuchen; gerade als ob man bei der Sonne sich nicht ganz sicher darauf verlassen könnte, sie werde stets von neuem ihren blendenden Zauber beginnen und uns bei jedem neuen Bilde wieder ebenso in Erstaunen setzen.

Damals antwortetest Du mir, wie die Sonne es tun könnte: „Bah, kann ich denn das nicht so wieder machen, wann ich will!“ Tatsächlich verändert die Sonne unaufhörlich ihre Wirkungen. In jeder Sekunde schafft sie eine neue Welt; sie macht immer neue Bilder auf derselben Leinwand.

Lache nicht, lieber Poet, wenn Du Dich der Sonne verglichen siehst, wie Ludwig XIV, der es kaum verdiente. Ludwig war viel eher ein Mond als eine Sonne; denn er empfing sein Licht von den genialen Männern, die sein Jahrhundert erleuchtet haben. Du belichtest Deine Leinwand, Du bist Sonne

in der Malerei, Mond nur in bezug auf die andre, die in der Unermeßlichkeit strahlt und deren Glanze Du nacheiferst.

Gedenkst Du noch unsrer seltenen Spaziergänge im Wald von Meudon oder an den Ufern der Seine, wenn wir einmal beim Durchsuchen aller unsrer Schubfächer zu zweit ein Stück von fünfzig Sous zusammengescharrt hatten? Dann war es ein Fest, fast närrisch beim Abmarsch. Da wurden die gröbsten Stiefel angezogen, als ob wir zu einer Fußreise um die Welt ausrückten; denn wir hatten immer die Vorstellung nicht wieder zu kommen. Aber das Elend hielt das Ende unsrer Schuhbänder fest und zog uns mit Gewalt zurück zu unsrer Mansarde, so daß wir verdammt waren, draußen nie mehr als einen Sonnenlauf zu sehen. Unsre Börse reichte kaum dafür aus. Die Luft an der Seine ist frisch und macht hungrig unter den Bäumen. Der Korporalstabak ist so gut, wenn man davonläuft, wie entsprungene Pferde unter dem Winde, oder wenn man sich auf einem Hügel lagert, um die blauen Streifen des Horizonts zu beschauen. Ich weiß nicht zu erinnern, daß uns von der Regie jemals eine Unze Tabak geschenkt wäre, noch daß unsre Gastwirte von St. Cloud uns je zu Gast gebeten hätten.

Indessen unsre bescheidenen und frugalen Spaziergänge, die doch so erregt und begeistert waren, hatten wohl soviel Wert als eine Wagenfahrt in dem armen Bois de Boulogne, das durch die Festungswerke so zerrissen ward. Was für schöne

Dinge wir beide erschaut haben, drunten, nicht weiter als Meudon oder St. Cloud! Die Natur bereitete uns Stürme und unerwartete Schauspiele gratis, ganz ausdrücklich für uns allein. Wie glücklich warst Du, mein Maler, wenn der Himmel so recht seine Launen auslassen wollte, sich in Wolken hüllen und melancholische Sonnenstrahlen so von ungefähr hindurchblicken ließ. — Nach diesen prachtvollen Dekorationen, wie grau erschienen uns dann unsre Mansarden, trotz ihrem kostbaren Mobiliar, das unserm Bedarf genügte: ein zerschlissenes Bett, einige Renaissancestühle in Eichenholz, mit Fetzen von Sammet darauf, ein Beisetztischchen mit geschweiftem Fuß, eine Kerze in japanischer Vase wackelnd, eine Kaffeemaschine, staubige Bücher und schöne Skizzen alter Meister, die an den Wänden hingen. Das war recht ärmlich, aber minder häßlich als ein bürgerlicher Salon von damals.

Dort geschah es, daß George Sand eines Tages zu Dir kam, von Eugène Delacroix geleitet. Du hattest nie an öffentliche Gunst gedacht und die Kunst nur immer aus Liebe betrieben; aber ich glaube doch, es war ein schöner Tag in deinem Leben. Die beiden größten Maler des 19. Jahrhunderts, Eugène Delacroix und George Sand, behandelten Dich als ihren Bruder. Delacroix fand bescheidentlich seine Palette trüb im Vergleich zu Deiner Farbe, er, der doch die schönsten Himmel von der Welt gemalt hat; George Sand verleugnete ihre Landschaften von Berry angesichts Deiner

Landschaften von der Rue Taitbout, sie, die mit Worten besser gemalt hat als Claude und Hobbema. Nicht wahr, damals hast Du alle Deine Nächte ohne Schlaf und Deine Tage voll Verzweiflung vergessen?

Damals stand in Deinem Atelier der „Abstieg der Kühe", das erste vollendete Werk Deiner Jugend, eine Landschaft, in der die Natur mit der Empfindsamkeit Jean Jacques aufgefaßt, und mit der Ursprünglichkeit Rembrandts dargestellt ist. Da waren noch ein paar Studien von dem ersten Ausflug in die Auvergne, als Du mit 17 Jahren das akademische Atelier verlassen hattest, um Dir die Bäume und den Himmel selbst anzuschauen: und man fragte Dich, ob eine dieser kraftvollen Studien nicht ein Einfall Géricaults sei. Es gab noch andre, die durch ihre Feinheit Bonington glichen, andre Salvator Rosa durch die Wucht des Striches und die Willkür der Wirkung. Auf der Staffelei stand ein kleines Stück Gebüsch, das von beiden erlauchten Gästen baß bewundert ward, das aber hernach leider unter einem neuen Wunsch verschwinden mußte. Ach, wie viel reizende Gedichte habe ich zwischen Bäumen und Sturm, zwischen Sonnenschein und Bächen sich verwandeln sehen! Aber die Natur entschleierte niemals das Geheimnis, das Du mit der geduldigen und leidenschaftlichen Hartnäckigkeit eines kraftvollen Genies verfolgtest.

Die Sicherheit Deiner starken und ursprünglichen Eindrücke ebenso, wie das Mitgefühl der wahren Künstler haben Dich in diesem dunkeln

Kampf aufrecht erhalten; und allmählich, trotz Einsamkeit und Bescheidenheit, trotz der Ausdauer der Jury, die immer die Öffentlichkeit verweigert hat, verbreitete sich Dein Name, wenn auch Deine Werke unbekannt blieben. Man erzählte sich, daß in einem kleinen Atelier, das der gemeinen Neugier verschlossen blieb, sich ein großer Maler bereite. Man schrieb in jedem Salon über die Landschaften Rousseaus, als ob sie im Louvre ausgestellt wären. Eugène Delacroix, George Sand, Ary Scheffer und einige andre erzählten von dem, was sie gesehen hatten, so gut, daß das Atelier endlich von den Kennern gestürmt ward.

Heute schmücken mehrere Deiner Landschaften die zwei oder drei ausgezeichnetsten Sammlungen von Paris. Deine „Kastanienallee" mit ihrer gewagten Komposition, die an die Kathedralen des Mittelalters gemahnt, erglänzt bei Périer neben den schönen Gemälden von Decamps. Heute erscheint der äußere Erfolg und der Ruf Deines Namens, die niemals Dein Ziel gewesen, wie das berechtigte Ergebnis Deines arbeitsamen Lebens und Deiner Liebe.

Zu gleicher Zeit hat sich das unruhige und seltsame Talent Deiner ersten Jugendzeit beruhigt durch eine Reihe abenteuerlicher Erfahrungen über die Hilfsmittel der Farbe. Du hast eine siegreiche Praxis erworben, die vor keiner Schwierigkeit des Ausdrucks mehr zurückscheut. Du bist Deiner Form und Deines Stiles sicher, um Deine intimste Poesie herauszubringen. Du bist in Deine Periode produk-

tiver Kraft eingetreten. Zeige nun Deine Blumen und Deine Früchte.

Wenn Du da drunten von Deinen Wanderungen unter dem südlichen Himmel heimkehrst, schlag einmal diesen „Salon" auf, den ich Dir als Andenken unsrer alten Freundschaft und unsres gemeinsamen Ringens schicke. Verzeih mir, in dieser Arbeit ohne Ordnung, die von Tag zu Tag für den Bedarf des eiligen Journalismus improvisiert worden, die vielen wohlwollenden Ketzereien und einige absichtliche Gemeinplätze. Um einen Salon von dauerhaftem Interesse zu schreiben, müßte man ein halbes Dutzend Menschen, wie Delacroix, Decamps, Ary Scheffer, Ingres, herausgreifen, die besondere Eigentümlichkeiten vertreten, und an diese „chefs d'école" die andern Talente anreihen, die keine wirkliche Originalität besitzen. Mit solchen Künstlern würde man sich natürlich zu den höchsten Fragen der Kunst erheben, Grund und Form.

Da nun aber die Natur tausend demütige Pflänzchen geschaffen hat, die froh sind, die Sonnenstrahlen zwischen den großen Eichen hindurch aufzufangen, so sollten auch wir nicht die Talente zweiten Grades schlechterdings verachten. Rembrandt enthebt uns nicht eines Bol und Flinck. Man vermag auch im Gefolge der Meister noch eine gewisse Eigenart und unbestreitbares Verdienst zu entfalten. Glücklich genug, wenn neben Rubens noch van Dyck, Snyders und Jordaens gedeihen.

Die Entdeckung der Alpen
(1846)

Vor zwei Monaten, als mich Gedanken über die Landschaftsmalerei quälten, reiste ich plötzlich ab zur Entdeckung der Alpen. Ich hatte einen vorzüglichen Reisebegleiter, der etwas melancholisch, aber ein Dichter und, ohne ihn rühmen zu wollen, sogar geistreich war. Er schlummerte wohl während der Fahrt durch öde Gegenden, aber erwachte sofort, wenn der Himmel oder die Erde irgend einen malerischen Anblick darboten. Er hat mich viel Dinge sehen gelehrt, die für Künstler neu und interessant waren. Eines Abends, nachdem wir zu Fuß einen ungeheuren Höhenzug erstiegen hatten, blieben wir oben, und er erklärte mir mit natürlichen Beispielen das Geheimnis der Farbe und des Lichtes. Die Nacht war ziemlich finster, wenn auch Sterne am Himmel standen. Unter unsern Füßen ringsum schien die Erde wie eine platte düstere Oberfläche, wie ein schwarzes Meer, unbeweglich und ohne Erhebungen. Die wenigen Lichter der verstreuten Wohnungen glichen nur einer schwachen Widerspiegelung der Sterne in einem Sumpf. Du siehst also wohl, sagte er zu mir, daß die Farbe allein die Gegenstände zeichnet. Zum Beweis, daß

es das Licht ist, das die Form, die Modellierung, und jedem seinen Platz verleiht: wo ist die Form bei Nacht?

In der Tat, die großen zerfetzten Bäume am Rand der Straße standen wie flach aufgeklebt gegen den schweren undurchsichtigen Himmel, wie eine Zierkante von ausgeschnittenem Papier; da kein Abstand zwischen den Bäumen und dem Himmel hervortrat, so sahen die Sterne, die man durch die Zweige wahrnahm, wie Glühwürmchen aus, die auf den Blättern krochen.

Der Mond kam, als unser Wagen in schallendem Galopp weiterrollte, und wir erblickten im Vorbeigehen die Bäume und die Hecken, kaum unterscheidbar und phantastisch wie eine Heerschar von Gespenstern, die zu einer Schlacht zog, mit silbernen Panzern, erhobenen Armen und wildflatterndem Haar. Don Quichotte allein hätte all diese seltsamen Helden beschreiben können. Mein Begleiter begnügte sich, Belehrungen für Maler daraus zu entnehmen. (Ich fragte ihn nach seinem Namen. Er heißt Trautlieb Naturfreund.)

Mit diesem eifrigen Führer, der immer für Eindrücke empfänglich war, wie viel zauberhafte Wirkungen haben wir während der Reise untersucht. Wir haben die Sonne aufgehen sehen auf dem Dampfschiff der Saône. Die Ufer dieses Flusses sind flach und frei gelegen. Noch war es Nacht; aber der Tag bereitete sich vor. Ein länglicher, farbloser, neutraler Streifen trennte zwei Himmel,

den Himmel in der Höhe und das Firmament, das vom ruhigen Fluß zurückgeworfen ward. Vor uns hatten diese beiden Himmelsregionen einen violetten Ton, der sich rechts und links hin erstreckte, allmählich gemildert zu zartem Lila, etwas bläulich und undurchsichtig, wie die Farbe des Amidam; dann färbte sich das Violett mit Orange und verdunkelte sich längs des flachen Streifens. Bald glitten auch Strahlen hinauf und hinab in die beiden Himmel, wie eine doppelte Garbe, und es gingen zwei Sonnen auf, oder vielmehr die eine stieg, die andre sank, mit gleichem Aussehen. Dann fingen über den braunen Erdstreifen, die wie ein endloses Tau von herkulischen Händen gespannt an unsern Augen vorüberzogen, die weitern Gründe an hervorzutreten und schienen unbeweglich. Die Erde bekam Gestalt, die Hügel rundeten sich. Alles erhielt seine Form und zeichnete sich ab unter dem Einfluß des Lichtes.

Mein Begleiter folgte mir in die Berge und an dem Lauf der Ströme. Vor diesem herrlichen Schauspiel machten wir aus, daß kein Maler noch die Gebirge dargestellt habe, selbst unter den alten Meistern; die Wasserfälle von Ruisdael und Everdingen kommen nicht recht aus der Höhe. Salvator Rosa hat Felsen dargestellt; er ist aber am Fuß der Berge geblieben. Und was die gläsernen Bilder von Calame und Diday betrifft, die doch das Glück hatten in der Schweiz zu wohnen, so kann auch der bereitwilligste Beschauer darin die Alpen nicht

sehen. Die schlechten Maler geben kleine Hügel mit Mehl bestreut für Firnen der Alpen aus.

Unsere Geschichte von der Entdeckung der Berge war sehr seltsam. Als die ersten Schneegipfel ganz in der Ferne am Horizont erschienen, waren unsre Augen unsicher, ob es Wolken oder Berge seien. Wir nahmen uns wohl in acht die Leute umher zu fragen. Wir brauchten Anschauung, keine Worte. Wo wäre die Poesie des Christoph Columbus, wenn man ihm gesagt hätte: die graue Linie da, die das Meer wie ein Saum umzieht, das ist das verheißene Land. Wir wollten selbst unser Amerika erkennen. Die Ungewißheit dauerte lange. Es schien uns, wir hätten oft schönere und höhere Berge in den Wolkenbildern beim Sonnenuntergang erschaut. Die kleine weiße Maus, die dort am Horizont sitzt, soll einen Berg gebären?

Die großen Leidenschaften sind manchmal wie die Berge; man nähert sich ihnen, ohne ihre Höhe und ihre Qual zu ahnen; je mehr man emporklimmt, desto mehr Zerrissenheit auf allen Seiten. Man bildet sich ein, auf dem Gipfel gebe es Ruhe; indes, nach so viel Anstrengungen findet man droben auf dem Kamm nur Schwindel und Blendung. Man kommt davon zurück mit einem Herzen, so zerfetzt wie die Flanken der Berge selber.

Aus der Ferne ist es gar wenig; am Fuß ist es herrlich; auf der Höhe ist es furchtbar.

Endlich schwand unser Zweifel, und abermals war es der Himmel, der uns die Erde begreifen

ließ. Auf dem Rücken dieser etwas unbestimmten Erscheinung unterschieden wir eine wirkliche Wolke, wie ein antediluvianisches Krokodil gelagert.

Die Verbindung zwischen Himmel und Erde war ertappt. Aber die Wolken sind nicht so verliebt in die Erde, daß sie ihr in ihrer wahren Gestalt nahen. Die Erde muß zu ihnen emporsteigen für solche Umarmung. Gewöhnlich fallen sie kaum als Münze nieder, oder im Silberschleier nach Art Jupiters, der als goldner Regen die Danae besuchte. Die Wolken sind stolz und erwarten Entgegenkommen von ihrer Braut. Es war also der Berg, der den Himmel berührte.

Als wir jedoch einmal angelangt waren im Gebirge, wie bedauerten wir, nicht Maler zu sein. Dort auf der Höhe gab es so seltsame Effekte, die kein Mensch noch in Bilder gebracht hat: rosige Kämme, die sich wie Feueröfen unter der Sonne entflammen, unergründliche Tiefen, gewaltsame Gebilde, wo man Formen einer andern Welt zu sehen wähnt, und am Hang des Felsens kleine Tannen von schwarzem stumpfem Grün, das ernst verharrt, trotz dem lebhaftesten Lichte, im Gegensatz zu der blendenden Weiße des Schnees. Man könnte sie für tausend Mönche ansehen, die in ihren Kutten den Berg ersteigen, um dann zu einem Sabbat in den Wolken aufzufliegen.

Wir haben da droben den Urquell der großen Ströme gefunden. Das beginnt mit einem Flocken Schnee, der sich ermüdet auf den nackten Felsen

niederläßt, wie ein Schmetterling auf einer Blume. Dann kommen die andern Flocken bald nach und setzen sich neben den, der schon gelandet ist. Aber wenn die eifersüchtige Sonne ihren goldenen Blick auf den Berg herabschickt, dann entschlüpft ein erster Tropfen, wie eine Träne der Rührung. So weint der Berg im Sommer die Küsse hinweg, die ihm die Wolken im Winter gegeben haben. Und die Sonne ist's, die ihn weinen macht. Tränen kommen immer vom Himmel. Die Berge sind wie Magdalenen; ihre kräftige Wange durchfurcht sich mit Bächen, aber sie kennen keine Reue über ihr Liebesleben.

Der Strom, der durch alles dahingeht, ist dieser Tautropfen, der nach dem Meere trachtet. Herabsteigend überstürzen sich die Fluten, tummeln sich und galoppieren daher, werfen sich hinab in die engen Schluchten, wie eine ungeduldige Menge. Da wälzen sie sich schäumend gegeneinander, wie es in einem wütenden Reiterangriff hergeht; aber die Woge und die Menschenmenge, unwiderstehlich wie jene, zerrinnen doch immer. Nichts gleicht dem wogenden Galopp dahersprengender Schwadronen mehr als der regelmäßig wiederkehrende Absturz der Wellen auf den klingenden Felsen, mit ihrer wehenden Mähne und ihrem leuchtenden Schweif. Eilt euch, eilt, die Menschen erwarten euch drunten zwischen blühenden Ufern, in ruhigem Bett; da vergeßt ihr den Kampf mit dem undurchdringlichen Gestein.

Man darf von den Landschaftsmalern nicht verlangen, daß sie sich immer an diese starken Eindrücke halten. Der Anblick der Berge ist ein außergewöhnliches Schauspiel. Die französischen Landschafter wenden sich natürlich viel eher an die Wälder und die Felder. Ist nicht auch die Poesie der Bäume ebenso ergreifend wie die der Felsen und der Ströme? Die Wälder beschatten so gut die Träumereien und die intimsten Gefühle. Zu den meisten Gemütslagen paßt ein Baum besser als ein Sturzbach. Ein Gefangener zieht eine kleine Pappel, die der Wind bewegt, gegenüber seinem Fenster, dem stolzesten unbeweglichen Gebirge vor. Indes alle Formen der Natur tauchen ja wieder ein in die Unendlichkeit des Himmels.

Alles ist gut in den unsterblichen Bildern, die der Schöpfer der Dinge gemalt hat, würde Jean-Jacques Rousseau sagen; alles entartet unter den Händen gewöhnlicher Künstler. Alles ist schön in der Natur, weil die Luft es abtönt und alles miteinander ausgleicht. Es handelt sich nur darum, diese Naturmalerei gut zu sehen, um ihre Farbe und ihre Zeichnung wieder zu geben. Armselige Lumpen eines Bauern, über eine Hecke gebreitet, nehmen in der Sonne für den Fernerstehenden die prachtvollsten Farben an. Der rechte Maler findet auf seiner Palette ein bezaubertes Paradies bei Gelegenheit eines herbstlichen Baumes oder eines kleinen Baches, der sich zwischen Kieselsteinen windet.

Über das Gefühl für Natur und Schönheit
an Firmin Barrion (1847)

Der Anfang aller Dinge ist die Liebe. Der Anfang der Kunst ist das Gefühl für die Natur und die Leidenschaft für die Schönheit. Aber es gibt nichts Selteneres als die Unabhängigkeit und Originalität der Eindrücke. Nur einfach um sich blicken ist schon eine merkliche Seltenheit. Die Mehrzahl der Menschen geht an den schönsten Dingen vorüber ohne sie zu sehen. Die Entdecker von Sternen sind doch nichts gewöhnliches in unsern Tagen. Wieviel Leute gibt es in Europa, die den Sonnenaufgang gesehen haben? Die unzählbare Mehrheit der Menschen beharrt darauf, alle Pferde als Schimmel anzusehen, auch die roten, blauen und grünen. Man geht so weit, den Bäumen die Seele abzusprechen. Niemand kümmert sich um den Mond oder die Wolken, um die Farbe des Frühlings oder den Charakter des Herbstes. Man denkt nicht daran, das Schauspiel des Lebens zu betrachten, das doch niemals stillsteht und die Unendlichkeit zum Schauplatz hat.

Indessen sind doch alle Menschen Dichter und Künstler. Alle haben bis zu einem gewissen Grade

die doppelte Fähigkeit zu fühlen und auszudrücken: In Italien ist jedermann Improvisator, der Gondoliere wie der Hirt, der Mensch auf dem Lande wie in der Stadt; in Deutschland ist er musikalisch: der Arbeiter und der Bauer, der Landstreicher und der Philosoph. Zu gewissen Zeiten verstand sich alle Welt auf die statuarische Kunst und auf die Malerei: in Griechenland im Jahrhundert der Aspasia und des Alkibiades, in Italien während der Renaissance.

Warum hat denn unsere Epoche das Gefühl für die Kunst verloren?

Weil sie das Gefühl für die Natur verloren hat.

Frankreich insbesondere ist aus allen gesunden und natürlichen Einflüssen herausgerissen zu phantastischen Felsen von Smaragd hin, wie zu den Zeiten Laws. Dem französischen Volk ist die Meinung beigebracht, das materielle Interesse sei der Endzweck unsres gemeinsamen Schicksals. Das Wort Geld ist jetzt die Grundlage der Sprache, die einstmals Hingebung und Fanatismus für Ideen und edle Empfindungen predigte. Gröbliche Täuschung. Es gibt nichts Positives und Wirkliches als die Natur und die Poesie. Alles was schön und gut ist, kostet nichts und findet sich überall. Die Frauen und die Liebe, der Gedanke und die geistigen Träumereien, der Himmel, das Meer, die Wälder und die Blumen. Es gibt nichts Kostspieliges als die lächerlichen Erfindungen der Menschen, als verlogenes und gefährliches Machwerk.

Man muß sich also um das Geld nicht quälen, noch sein Glück in trügerische Verhältnisse verlegen, in denen die Menschenseele sich verfinstert. Der Sklave hat seine halbe Seele verloren, sagten die Alten. Man könnte auch zu den Modernen sprechen: die freiwillige Knechtschaft unter dem materiellen Interesse ist viel gefährlicher als die erzwungene Knechtschaft unter dem Gesetze der Ungleichheit. Die soziale Sklaverei läßt wenigstens die moralische Freiheit des Innern bestehen; man gehört sich doch noch selber an und kann ein Epiktet werden; die Tyrannei ist äußerlich und indirekt; die eisernen Fesseln berühren nur die Haut. Wie viel große Männer sind unter der Rute eines Herrn, in der Qual eines Gefängnisses, inmitten der Flammen des Scheiterhaufens frei geblieben.

Wer aber freiwillig die Herrschaft der materiellen Dinge auf sich nimmt, der läßt die Tyrannei in seinem eignen Herzen wohnen; denn er entsagt allem, was den Menschen macht, der Intelligenz, dem Heroismus, der idealen Leidenschaft. Ich möchte lieber auf den Galeeren des Königs dienen, mit einem warmen und tüchtigen Herzen, als Millionär in Paris sein mit den Trieben eines Wucherers.

Pflicht und Glück liegen in der Ausübung unsrer geistigen Fähigkeiten, in der Einfachheit, in den innern Gemütsbewegungen, die uns der Verkehr mit Unsersgleichen verschafft und der Ver-

kehr mit der Natur, durch die Gefühle und durch die Anschauung. Jean Jacques Rousseau und das 18. Jahrhundert hatten nicht so Unrecht, ihren „natürlichen Menschen" wieder aufzuerwecken, im Gegensatz zu dem verdorbenen und verrückten Menschen einer perversen Kultur. Rabelais und Montaigne, Corneille und Molière, Cervantes und Shakespeare haben nichts anderes gesucht als dies verlorene Fossil, den ursprünglichen und göttlichen Menschen, dieses harmonische Geschöpf, das die Musik des Alls wie ein Echo wiedergibt.

Welch unglückliches Schicksal hat denn in der menschlichen Seele alle poetischen Saiten zerrissen, die für die weite Luft empfänglich waren wie Äolsharfen, und uns nur eine einzige Saite aus Metall übrig gelassen? Frankreich ist dahin gekommen, daß es unter dem Hauch des Geistes und der Einbildungskraft nicht mehr erbebt.

Auch die Kunst ist im allgemeinen für die Künstler zu einem Industriezweig herabgesunken, anstatt eine Leidenschaft zu sein, und für das große Publikum ist sie aus einem enthusiastischen und religiösen Kultus ein äußerlicher Luxus geworden; denn es fehlt den Künstlern und dem Publikum die Liebe zur Natur und zur Schönheit.

Wenn du, mein lieber Landarzt, auf deinem kleinen braunen Rößlein melancholisch daher trottest durch die schattigen Hohlwege deiner schönen Vendée; wenn du den Sonnenschein auf den Fluren mit goldig blühendem Ginster von seltsamem Ge-

strüpp umsäumt beobachtest; wenn du an der Ecke eines Feldes Halt machst angesichts der großen Stiere, denen ihr Führer den alten Abendrefrain singt; wenn du eine braune Hirtin bewunderst, die in einem Graben sitzt und Maßliebchen sammelt, wie die Jeanne von George Sand; wenn du dein Leben mit allen diesen Bildern der Natur zusammen führst, dann bist du näher bei der Kunst, vermöge der einsamen Gemütsbewegung, als der Maler, der ohne Erregung und ohne Ideal seine Leinwand bekleckst.

Es ist freilich gewiß etwas Andres die Fähigkeit zu fühlen, etwas Andres die Fähigkeit es auszudrücken. Man mag einen lebhaften Eindruck empfangen, ohne die Gabe des Bildes und des Stiles zu besitzen. Es gibt große Denker, die sich niemals zur Beredsamkeit erhoben haben. Aber der vollkommene Künstler ist eben der, der sein inneres Empfinden nach außen kundgibt. Für diese Poeten der Tat, wenn man so sagen kann, ist die Kunst eine natürliche Sprache und gleichsam ein plötzlicher Aufschrei der Leidenschaft. Die Kunst ist nur schwer für die falschen Künstler. Ehedem wurde mit viel Geist und Verstand die leichte Literatur verteidigt. Sicher hat der Genius keine Geburtszangen nötig. Wohlgewachsene Kinder kommen natürlich ans Licht und ohne approbierten Geburtshelfer. Man weiß nicht, daß Cervantes viel Mühe gehabt, seinen Don Quichotte zu schreiben, noch Shakespeare seinen Othello, noch Molière seine

Schule der Frauen. Die Malerei ist ebenso leicht für die wahren Maler, die der Stimme des Genius gehorchen und das malen was sie fühlen. Die Worte bieten sich der wahren Beredsamkeit in Fülle an, und die großen Redner sind immer stärker gewesen, wenn sie aus dem Stegreif sprachen.

Weit mehr, die großen Künstler lernen niemals etwas Wesentliches hinzu: sie wissen alles von Anfang an. In seinen ersten Bildern schon ist Rafael erhaben. Das Handwerk ist nur der Diener der Einbildungskraft.

Heutzutage dagegen setzt man voraus, die Kunst sei ein Verfahren, und daß Malenkönnen weder Gefühl noch Poesie mitbegreift. Malen, was?

Die Grundlage der Kunst ist also erstlich die Liebe zur Natur, diese dauerhafte und unbezähmbare Manie, die uns zur Betrachtung des Lebens treibt, und die uns im geliebten Gegenstand tausend Schätze offenbart, die für die gleichgültigen Blicke unsichtbar bleiben; — die uns in tausend ungeahnten Beglückungen erzittern läßt, durch ein wertvolles Nichts, durch einen seltsamen Magnetismus, wie der Liebende vor der Geliebten erbebt. Die Liebe zur Natur ist durchaus der Liebe zu den Frauen gleich. Die einen lieben die ruhigen und lichten, die durchsichtigen und tiefen Frauen: das ist Claude Lorrain in der Malerei. Die andern lieben die seltsamen, unergründlichen, launenhaften, mit lebhaften Gegensätzen von Schatten und Licht, mit Leidenschaft und Naivetät: das ist Rembrandt. Diese hier

träumen von gebietender Größe, von unmöglichem Bewegungszug und heroischer Betonung der Formen: das ist Michelangelo. Jene da lieben die jungen und frischen Formen mit einem silbernen Flaum auf der Haut und tausend kleinen Reizen der Wollust; das ist Correggio. Sonst wohl das starke und derbe Weib, mit wildem Benehmen: Salvator Rosa. Oder die feine, elegante mit seltsam künstlicher Haltung der schlanken Hände: Parmigiano. Oder die strenge, edle Frau: Poussin. Oder die breite, prächtige Fülle voll Üppigkeit: Rubens. Und dieser vorherrschende Charakter der Leidenschaft jedes Künstlers findet sich in allen seinen Werken wieder, in der Landschaft, wie im Ausdruck der menschlichen Gestalt, in Erde und Himmel, in der ganzen Harmonie seiner Schöpfung. Und jedes seiner Gemälde ist wie eine neue Liebe, in der er immer sein Ideal gesucht hat. In Sachen der Frauenliebe ist es wahr, wenn man sagt, daß jeder nur ein und dasselbe Weib in allen weiblichen Wesen liebt: es ist eine Art idealer Treue, inmitten einer Unbeständigkeit, die man nicht festlegen kann. In der Kunst ebenso; der Maler oder der Dichter verfolgt seine Chimäre unter allen Formen, selbst wenn er sich von seinem Typus zu entfernen scheint. Aber für den, der gut sehen kann, ist es immer dieselbe Seele, die in allen seinen Gebilden lebt.

Ihr geht dicht an einer Frau vorbei, ohne sie zu beachten; der Liebende, der sie vorübergehen sieht, ist in Ekstase über ihre Haltung, über die

geringste Biegung ihrer Taille, über die Farbe ihres Haars, das Aufleuchten ihrer Physiognomie. Was ihn bezaubert, ist das Leben und der Ausdruck dieser Person, die er liebt.

Ebenso ergreift der Liebhaber der Natur mit Enthusiasmus den Ausdruck und die Wirkungen, die sich dem Gleichgültigen unbemerkt entziehen. Er lebt mit jener allgemeinen Seele, deren Form alle Physiognomien annimmt, im Einverständnis. Denn die Wirkung der Natur ist wie die Physiognomie einer Leidenschaft. Eine unaufhörlich wandelbare Erscheinung, immer bezeichnend und immer entzückend für den erregten Dichter.

Die Schönheit nicht minder ist unendlich vielfach in der Menschengestalt wie in der Außenwelt, obgleich die Philosophen ihren einheitlichen Charakter abstrakt zu bestimmen versuchen. Die Schönheit ist die Harmonie? Sei es. Die Fornarina mit ihren reinen und regelmäßigen Linien; die Geliebte Tizians mit ihrem goldigen Schimmer; die Gioconda mit ihrem bräunlichen Teint und der Feinheit ihrer Modellierung; die Diane de Poitiers von Primaticcio; die Gattin des Rubens mit ihrer Frische und ihrer festen Gesundheit; die braune, magere Jungfrau Murillos, — sind gleichermaßen und doch verschieden schön. Die stillen und weltfremden Nester Hobbemas, das blonde Meer und der unendliche Himmel Claudes, die majestätischen Horizonte Poussins stellen ebenso gleiche Schönheiten in der Natur dar. Schönheit und Poesie sind überall, wo Liebe ist.

Besonders in der Landschaft ist das Gefühl für das Leben eine seltene und zarte Gabe. Wenig Menschen sehen die Landschaft, weil sie auf den Feldern nicht danach schauen, was unfaßbar und fast unsichtbar ist — obgleich wirklich überall vorhanden und von erster Wichtigkeit — nämlich die Harmonie und das Ganze: — den Himmel und die Luft, ganz einfach. In jedem beliebigen Bilde spielt der Himmel eine große Rolle. Er beginnt um den Kopf und die menschliche Form, und die Form aller Wesen überhaupt. Er dringt überall ein, bis in die Höhlen Rembrandts. Der Himmel ist überall. Und schließt man einen Kasten auf, der Himmel ist darinnen. Die ganze Natur ist im Himmel gebadet.

In der Landschaft beginnt der Himmel mit der Erdoberfläche. Er spielt unter den Graswäldern des Rasens. Eine kleine Blume am Boden drunten, ein Gräslein sind ganz ebenso im Himmel wie der höchste Glockenturm, dessen Spitze den Azur zu durchdringen scheint. Denn, wenn man sich auf die Erde niederlegt um die kleine Blume zu betrachten, die eben noch zu unsern Füßen stand, dann sieht man sie sich emporrichten gegen den Himmel wie ein majestätischer Eichbaum und sich abheben im Licht; und wenn man den Berg erklimmt, um drunten im Tal den Glockenturm zu betrachten, der eben noch sich gegen den Himmel zeichnete, so tritt seine Form nun auf den Plänen der Landschaft hervor. Ragt er darum nicht mehr gegen den Himmel auf?

Der Himmel ist die unendliche Luft, das un-

endliche Licht. Es gibt Himmel sogar im Innern eines Busches, zwischen den tausend Feinheiten der Architektur seines durcheinander greifenden Gezweigs und seiner unzählbaren Blätter. Der Himmel liebkost ewig alle die zartesten Erhebungen der allgemeinen Form; er erstreckt sich unabsehbar und bis zu den andern Welten, die im unermeßlichen Raum verstreut sind.

Hier ist ein Teich mit silberweißen Blumen und goldgelben Knospen darin. Tausend heitere und ungeduldige Gewächse wuchern im Schoß des Wassers und drängen an die Oberfläche hinauf, um auf dieser kristallenen Terrasse Luft zu schöpfen. Das ganze Wasser ist voll Blüten wie ein vielfarbiges Beet unter einem Glasdach; und das Wasser kreist überall ohne eine leere Stelle zu lassen und umspült den ganzen Wald der Wasserflora. Gleichermaßen ist auch die Luft wirklich um alle Objekte und erfüllt alle Hohlräume der äußern Skulptur des Globus, die mit so viel Laune und Kleinarbeit durchfurcht und ziseliert ist.

Man vermag also nichts, was es auch sei, von der Gesamtheit zu trennen. Die Wissenschaft freilich betrachtet und studiert ein Wesen vereinzelt, durch Abstraktion alles dessen, was es umgibt; die Poesie dagegen stellt das Wesen in seinem Zusammenhang mit der umgebenden Harmonie dar. Der geringste Fleck Erde hat seinen Durchblick zum Himmel und hängt vom Unendlichen ab. Das ist es, was die Landschaftsmalerei so schwer macht.

Die Mehrzahl der Landschaftsmaler setzt sich in den Kopf in ihren Gemälden alles erklären zu wollen, statt die Wirkung der Gesamtheit zu suchen, und den Anblick der Naturphysiognomie, der sie ergriffen hat; sie vergessen, daß die Individualität der Bäume, des Erdreichs, der Bauwerke, der Personen fast immer in das Licht oder in den Schatten getaucht ist, d. h. in die Luft. Aus der Nähe sieht man zuweilen das Einzelne; aber bei dem geringsten Abstand läßt nur der Bewegungszug der Gegenstände sie erkennen, und das Übrige wird erraten. Sie bemerken einen Reiter in einer Waldallee: kommt er, oder entfernt er sich? eine am Rand des Weges ruhende Figur: ist es ein Mann oder ein Weib? Wie oft haben wir nicht in den Büschen der Vendée solche Experimente gemacht? Wie oft, mit unsern Jägeraugen und unsrer Gewöhnung an die freie Luft, haben wir einen unbeweglichen Gegenstand auf einige hundert Schritt nicht mehr bestimmen können. Aber, wenn die Gestalt sich bewegt, erkennt man sie an besondern Betonungen, die flüchtig, für ungeübte Blicke kaum faßbar sind. Nennt man das etwa die Form sehen? Wenn wir einen Rehbock erraten, der wie ein Blitz daherfährt auf dem schmalen Band eines Pfades, dann liegt noch kein Grund vor, daß ein Landschaftsmaler vorgibt, ihn deutlich und genau zu sehen und ihn mit vier Beinen, zwei Ohren und erschreckten Augen hinzuzeichnen.

Ein andermal, bei gewissem Wetter und unter

gewissen Lichtwirkungen geschieht es, daß ein sehr entfernter Gegenstand aus dem Durcheinander der Landschaft hervorspringt, mit einer Korrektheit der Form und einer außergewöhnlichen Leibhaftigkeit, während sehr oft die nächstgelegenen Gründe unbestimmt und unbeschreiblich erscheinen. Am stürmischen, dunkeln Himmel, wenn die Horizontstreifen sich hell auf den Gründen hinziehen, vermag man solchen plötzlichen Anblick zu erfassen, der ebenso schnell im Hin- und Herziehen der beweglichen Schleier wieder verschwindet. In Gebirgsgegenden besonders gefällt sich die Natur in diesen immer neuen Phantasmagorien.

Ein andermal nimmt ein ganz gewöhnlicher Gegenstand oder ein häßliches Land ein feenhaftes und entzückendes Aussehen an, unter dem Einfluß irgend eines Sonnenblicks oder eines gewissen Abstands, einer gewissen Tagesstunde. „La Butte du Calvaire", die mit ihren gelblichen Kasernen, ihrem nackten Boden von schlechtem Schnitt in der Nähe gesehen abscheulich ist, wirkt abends zuweilen, am Ende einer duftigen Allee von Meudon, ganz wunderbar. Nur Montmartre ist immer häßlich, wenn man ihn von Paris aus sieht; denn er liegt nach Norden.

Eine der schönsten Landschaften, die ich in meinem Leben je gesehen habe, war längs einer großen Landstraße in einer ganz gemeinen Gegend, ganz in unsrer Nähe. Ich schritt gegen Sonnenuntergang zu. Der Himmel war den ganzen Tag sehr in

Bewegung gewesen, und die Wolken hatten sich vergnügt, vom Morgen an in Massen nach derselben Richtung zu eilen wie die Sonne, um ihr die Erde zu verbergen, die traurig und grau dahinrollte. Diese Herumtreiberbande hatte sich am Horizont ein Stelldichein gegeben, als die Sonne, vor ihrem Untergang sich entschloß, noch einen flammenden Blick auf die Erde zu werfen. Alsbald war das ganze sichtbare All verwandelt, und drei verschiedene Welten bauten sich auf, von der Straße drunten bis zum leuchtenden Focus.

Vor mir, eine erste Welt, grün, fest wie aus Smaragden geschnitten, wo alle Dinge sich in saubern bezeichnenden Formen heraushoben, fruchtbare Felder, malerische Dörfer, Bäume, einige Gestaltungen des Bodens — wie um als Einleitung für die zweite Welt zu dienen, mit ihren blauen, fein modellierten Hügeln, ohne hervorspringendes Beiwerk, und wollüstig dahingelagert, wie die langen Vögel Chinas auf der Rundung einer hohen farbigen Vase: das war das Land der Feen und unwägbaren Sylphiden. Darüber hinaus begann die Welt des Feuers, wo sich im Glühofen riesige Salamander krümmten und feurige Löwen an der Pforte des goldenen Palastes, mit Geschmeide geziert. Und um diese endlos sich türmenden Monumente züngelten Wälder von Flammen und rote Vulkane. Berge von Silber und Opal stuften sich ab in den Gründen und nach den beiden Flügeln der Dekoration. Alles erschien wirklich, scharfgezeichnet,

mit festem Relief und tadellosen Formen, in einer lohenden Welt.

Welch ein Bild zum Malen! Aber, wo ist der Künstler, der es malen könnte? Die Natur gibt sich so oftmals selber glänzende Feste, mit Sonne, Mond und Sternen, Jahreszeiten und Winden, Meer und Strömen, Bäumen und Tieren aller Art, und selbst mit Menschen, die als Schauspieler wider Willen darin auftreten, ohne es zu ahnen.

Ich habe diesen Winter einer der vier großen Festlichkeiten der Saison beigewohnt, im Walde von Fontainebleau, wo der Reif die Dekoration übernommen hatte. Wir waren nur zu zweit, beide eigens dazu hingegangen, der Ahnung folgend und im rechten Augenblick angekommen.

Der Schauplatz war gut gewählt. Der Herbst mit seiner gewohnten Umsicht hatte schon alles vorbereitet für die Teppiche und die mannigfaltigen Farben. Die Blätter ohne Charakter waren als Emailtropfen auf den Boden gefallen und lagen zwischen dem Moos und den Flechten. Die Felsen hatten ihre Töne unter der ersten Feuchtigkeit der Atmosphäre verdunkelt. Die hohen Sträucher waren braun wie Spanierinnen, und die Farrenkräuter zeigten ihre Kämme in doppelter Reihe, gefleckt mit Okergelb und Kupfergrün. Die Birken schwankten auf einem Silberstamm mit wenig leichten Blättern, die von hellem Golde schimmerten. Die Buchen färbten sich rotgelb. Die Eichen hatten ihre überflüssigen Blätter abgeschüttelt und standen bronze-

farben oder in rostbraunes Eisen gekleidet. Die Brombeerranken waren rot geworden. Die wilden Rosen hatten ihren Spinnrocken mit roten Hagebutten behängt. Die Wacholdersträuche waren entfärbt und wie trostlose Magdalenen dahingesunken. Die Stachelpalme allein blieb grün, fest und glänzend.

Dann befahl eine heimliche Macht den Nebeln in der Luft zu gefrieren, zu unfaßbar kleinen Perlen, und als Tau auf diesen Garten mit seinen tausend Farben herabzusinken, — alle Zweige, alle Blätter, alle Kräuter, alle kleinsten Schößlinge mit Silber, Diamant und Edelgestein zu umspinnen. Der Reif gehorchte, und in einer Viertelstunde waren die Felsen aus Kristall, und der Wald wie ein Schrein der Renaissance: die Blätter wurden Topase, Rubinen, Smaragden, in Perlen gefaßt und reich ziseliertes Metall. In dieser wunderbar schnellen Aussaat waren die Grashalme so wenig vergessen wie die großen Eichen, und alles Volk der Büsche nahm teil an der Winterblüte.

Gegen Mittag kam die Sonne, das Fest zu beschauen, und ließ jeden Lokalton durch die unendliche Reihe der Farben hindurchgehen. Aber die Dekoration fiel schnell unter ihrem Licht, und wir konnten nur einen Büschel Pflanzen retten, der den ganzen Tag noch seine Perlenzier und seine Diamantspitzen bewahrte.

Aber wozu ist es gut, in außergewöhnlichen Bildern unsern Enthusiasmus für die Natur zu er-

neuern? Brouwer liebte seine Trunkenen in der Kneipe, wie Phidias seinen olympischen Zeus. Ostade ist ebenso König seiner Bauernhütten wie Rafael auf dem Parnass oder in der Schule von Athen. Die Kühe von Cuyp, in seiner Landschaft des Louvre, wiegen den Diogenes Poussins und die Picciola von Saintine auf; die kleine Blume, die zwischen zwei Pflastersteinen eines dunkeln Hofes hervorbricht, ersetzt dem Gefangenen einen Eichbaum, eine freie Natur, eine ganze Welt.

Wenn ihr an eurem Fenster die Töpfe stehen laßt, die eure Sommerblumen enthielten, schaut einmal die Nessel an, die sich im Winter um die ausgetrockneten Stengel richten, die einst grüne und blühende Zweige waren. Die Nessel ist grün für ihr Teil und lebhaft; ihr braves kleines Blatt streckt sich in tausend Spitzen aus wie Eisen der Lanze; man könnte meinen, wie ein Bündel Waffen zur Verteidigung; und auf der Fläche ihres Filigrans kleine unsichtbare Pfeile, tausendmal spitzer als Nadeln, die sich gradehalten, allem zum Trotz, und die Kraft haben die Haut zu durchstechen. Die Nessel, diese verfolgte Rasse, die Paria unter den Pflanzen, ist ebenso interessant, wie die Zeder. Man könnte sie liebhaben, wo ein Wald fehlt, wie Pellisson seine Spinne liebte, da er keinen Freund und keinen Hund besaß. Ich will dir nicht verhehlen: in diesem Winter, da es keine Blumen und kein Grün mehr gab, habe ich mich wirklich in eine Nessel auf meinem Balkon

verliebt. Ich habe dies Kind des Zufalls wie eine wertvolle Tulpe gepflegt. Ich bin so ungern ganz ohne Grün um mich her.

Ach, niemand außer einigen Wißbegierigen gleich uns, hat auch nur Lust das Museum des Weltalls zu betrachten. Ehedem in Griechenland wohnten auch die letzten des Volkes den öffentlichen Festen bei, wo die Schönheit im Wettbewerb auftrat, wo die vollkommensten Hetären, die Modelle zur Liebesgöttin, neben den Ringkämpfern und den Philosophen erschienen. Alle Welt hatte damals Gefühl für die Schönheit und Liebe zur Natur, eben deshalb verstanden auch alle die Kunst. Eine schöne Statue setzte alle Bürger der Republik in Aufregung. In der Renaissance, im 16. Jahrhundert, da Italien ein Hof in steter Festlichkeit war, als die Medicis den Luxus verbreiteten, da Venedig als Königin lebte, — da Franz I. in Frankreich, Heinrich VIII. in England, Karl V. in der Weltmonarchie das Mittelalter über den Haufen warfen, — als der moderne Geist Europa bewegte, und die Leidenschaften des Lebens die Natur und die Schönheit wieder zu Ehren brachten, — da entbrannte auch das Volk in allgemeiner Sympathie für die Künste.

Die Liebe zur Natur ist es, die immer den Fortschritt der Kunst und ihren sozialen Erfolg entscheidet.

Das ist es also, warum die wenigen zeitgenössischen Künstler, die uns die Wirkungen und

die Physiognomie der Natur auslegen und die lebendige Schönheit lieben, so wenig populär sind: es ist der Mangel einer allgemeinen Einweihung daran schuld, eines gemeinsamen Gefühls der Bewunderung und der Sympathie für die Gesamtheit der Dinge. Das ist es, weshalb das Publikum, blind vor den Bildern, die das Licht in Farben setzt, so oft die Gemälde blinder Maler hinnimmt, ja den poetischen Bildern vorzieht. Das Geld blendet sie mehr als die Sonne.

Du, lieber Arzt auf dem Lande, hast das Privilegium, die Natur ohne Unterlaß zu schauen und sie schlicht zu verehren. Wenn du auf grünen Wegen dahintrabst, an den dichten Gebüschen entlang, im frischen Wind, der den Duft der Erde und der Lüfte mit sich führt, dann genieße vollauf deiner glücklichen Lage, und beneide nicht unsre Kämpfe in der Arena, inmitten einer verständnislosen Menge. Aber, wenn du abends in deiner Ecke am Herd dein Pfeifchen rauchst, dann denk auch einmal an die Gladiatoren von Paris.

Komposition in der Landschaft

Die Eigenschaft, die wir Komposition nennen, ist so wesentlich, daß sie den Vorrang behauptet, selbst in der Landschaft; durch sie haben die Meister ihren Werken die Dauer gesichert. Man fühlt diesen wertvollen Vorzug in den großen Linien Poussins und seiner Schule. Denn die Natur hat ihre Einheit, ihre Gesamtwirkung, ihre Physiognomie, wie die menschliche Gesellschaft. Wenn man einen weiten Horizont oder die kleinste Landschaft überblickt, so hat man kein festumschriebenes Bild vor Augen, sondern die Elemente zu einem Bilde. Das Talent besteht darin, eine Hauptwirkung in dem Beiwerk einzurahmen. Die alte klassische Schule der Landschaftsmalerei hatte ein Wort, das sie in Wahrheit keine Meisterwerke hat hervorbringen lassen, das sie aber mit der Überlieferung der großen Schulen verband. Sie sprach von einer „komponierten" Landschaft. Das einfachste Motiv erhält wirklich seine Bedeutung durch das Glück der Komposition.

Die Vlamen und Holländer, diese naiven und bescheidenen Künstler, verdanken ihm auch ihrer-

seits einen Teil ihrer Vorzüge. Ruisdael war vielleicht kein sehr feinsinniger Philosoph, und der kleine „Busch", der im Louvre ist, macht keinen Anspruch auf Gedankendarstellung. Es ist ein trauriges Häuflein durcheinandergewachsenen Gestrüpps und Rankenwerks auf einer kleinen Erdschwelle; links dehnt sich die Landschaft auf dem Grunde eines grauen Himmels aus; rechts führt ein leuchtender Pfad zu einem Häuschen. Aber dieser kleine Busch kommt doch wohl nicht durch Zufall auf den Thron aus steinigem Boden mit Moos darüber, statt des Sammetpolsters mit goldenen Nägeln? —

Meines Erachtens hat dieser Busch von Ruisdael etwas von der melancholischen Statue des Lorenzo de Medici von Michelangelo, an dem Grabmal in Florenz, die man den Penseroso nennt. Der Krieger ist des Lebens überdrüßig, in sich selber gekehrt; seine Seiten biegen sich vornüber; sein Elbogen ruht auf dem Schenkel, und die Hand stützt das gesenkte Haupt. Der kleine Busch, den der Sturm zerzaust hat, indem er seine Glieder peitschte und seine Stirne niederdrückte, ruht auch von den Umwälzungen der Natur aus. Seine Blätter fallen auf die verödeten Zweige, und er scheint zu seufzen in seiner Einsamkeit.

Wenn so viel Komposition und Empfindung in einem kleinen Winkel verwilderten Landes enthalten ist, was ist dann ein Gemälde Rafaels oder Poussins? Poussin, so zurückhaltend in seinen Bil-

dern, so sicher seiner selbst, — mit welcher Ausdauer hat er doch seine Kompositionen studiert! Es gibt ungefähr hundert Entwürfe für eine Darstellung der Findung Mosis, für drei oder vier Gemälde, die er ausgeführt. Und welch eigentümliche Zeichnungen, mit der Feder oder der Kreide so flüchtig, so schnell hingeworfen, so unbestimmt, wie die Malerei ruhig und korrekt ist. Das sind die Anläufe des Genies, das durch sein Streben nach Vollendung gefoltert wird.

Auch die unmittelbarsten Maler haben, ganz wie die andern, solche Sorgen durchgemacht. Der „Schiffbruch der Medusa" ragt nicht gerade durch die Anordnung hervor, die man mit Recht in tausenderlei Weise kritisiert hat. Indessen, wie viel Skizzen hat Géricault nicht für diese Medusa gemacht. Ary Scheffer besaß davon mehr als ein Dutzend, ganz abgesehen von denen bei Etienne Arago, Marcille und andern Liebhabern. Eine von ihnen fand besonders Beachtung, weil sie sehr charakteristisch und interessant war für das Feuer, mit dem Géricault arbeitete. Auf dem Rande einer großen Studie für einen andern Gegenstand findet sich eine kleine Skizze des Floßes, die der Maler da aufs Papier geworfen hat, wie ein neues Bild, das ihm in die Augen sprang.

Und Leopold Robert, wieviel vorbereitende Studien gibt es für seine Lieblingsbilder! Hat er nicht zehnmal die Anordnung der Fischer des Adriameeres verändert? Herr Marcotte hat die

wichtigsten Skizzen, in Federzeichnung und in Ölfarbe. Da sieht man die Wandlung des genialen Künstlers bis er endlich bei einem Meisterwerk stehen bleibt.

Es gibt einen Mann, der sich eines europäischen Rufes erfreut, mit einem Talent ohne wahre Poesie, ohne Inspiration und ohne Stil, das ist der Verfasser der Jane Grey und all der andern gut aufgefaßten wenn nicht gut ausgeführten Dramen, für die sich das große Publikum in der Ausstellung so sehr begeistert hat. Welcher Eigenschaft dankt denn Paul Delaroche diesen doch zum Teil berechtigten Erfolg? Der allgemeinen Anordnung des Gegenstandes, dem geschickten Zusammenstellen des Bildes.

Was war die Ursache für den Erfolg Winterhalters mit seinem Dekameron, Papetys mit seinem Traum von Glück? Fast ausschließlich die Komposition. Unsre jungen Improvisatoren vernachlässigen unglücklicherweise diese grundlegende Eigenschaft des Kunstwerks.

(1844)

1844

Ganz besonders für die Geschichte der Landschaft gewährt die Ausstellung dieses Jahres eine interessante Belehrung. Es gibt vier Generationen von Landschaftern, die nacheinander den Anspruch erhoben haben, den frühern Berühmtheiten die Sonne wegzunehmen. Bidauld, Mitglied des Instituts, hatte einigen Anlaß, sich Boucher und Watteau überlegen zu glauben, um den ganzen Abstand, der Napoleon von der Dubarry trennt. Der berühmte Bidauld hatte jedoch auch sein Waterloo und stieg wie der Kaiser auf den Felsen von St. Helena. Watelet wurde sein Nachfolger; dann Jolivard. Aber ach, auch diese erlebten ihre Julirevolution, und der jüngere Zweig der Familie Lapito beherrscht heute das Königreich der Natur, während jene entthronten Monarchen wie Gespenster um ihre verlassenen Werke irren. Und die neuen Geschlechter haben nicht einmal ein Bedauern oder ein Angedenken übrig zum Trost für diese großen Mißgeschicke.

Eines Tages, als der Teufel seine Runde machte, bemerkte er in der Ecke eines Gehölzes einen jungen Künstler, der nach der Natur ein

Stück Landschaft malte. Der Teufel, der gern alles sieht, lief hin und betrachtete sich die Malerei über die Schulter des Malers, und da er auch alles zu sagen liebt, flüsterte er ihm ins Ohr: „Du bist verliebt!" — „Das ist wahr," antwortete der Künstler; „aber woran siehst Du denn, daß ich verliebt bin?" — Ohne gerade der Teufel der Hoffmannschen Erzählung zu sein, kann man beim Anblick eines Gemäldes, selbst einer Landschaft erraten, welche Gedanken den Maler beschäftigen, welche Leidenschaften ihn bewegen. Vor vier oder fünf Jahren hatte Theodor Rousseau das Unglück, seine vielgeliebte Mutter zu verlieren. Lange Zeit hindurch waren seine Landschaften von unglaublicher Traurigkeit. Er sah nur die wildesten und verlassensten Schlupfwinkel von Fontainebleau oder den finstern Anblick der Auvergne. Ich habe eine Landschaft aus dieser Periode vor Augen, eine Abend- und Gewitterstimmung am Rande eines Waldes. Das fahle kalkige Erdreich ist mit Baumruinen besetzt; zerrissene Stämme, tote Zweige und trockene Blätter, die der Wind daherfegt, eisenhaltiges Gestein mit braunen, grauen und bläulichen Tönen wie der Glanz einer alten verrosteten Rüstung. Die kahlen, ihrer Krone beraubten Bäume zerfallen in Staub; kaum haben sie noch einige rote Blätter bewahrt, wie die Trümmer eines Brandes. Über diesen Bäumen ist kein Himmel. Eine schwere, düstere, undurchdringliche Atmosphäre lastet auf dieser Komposition, die viel Ähnlichkeit mit dem Erlkönig

von Schubert hat, ohne daß Rousseau daran gedacht hätte. Man erstickt in diesem Bilde. Keine Luft, kein Licht. Allein am Horizont, ganz entlang an der Linie, die Himmel und Erde vereint, liegt ein matter Schein, ein Schub phosphoreszierender Wolken, die sich gleich den Meereswogen bewegen, und man erkennt einen kleinen Reiter, der sich unter den Bäumen verliert. In einen fahlbraunen Mantel gehüllt, beugt er sich vornüber auf sein schwarzes Roß und kämpft gegen den Sturm, sichtlich bestrebt, so schnell wie möglich eine Hütte, zu erreichen, deren Dach der Lichtschein in der Ferne erhellt. Es fehlt, um vollständig die Ballade von Goethe wiederzugeben, nichts, als der Sohn in den Armen des Reiters und das Gespenst in der Wolke.

Gewiß ist Rousseau ohne Vergleich der erste unsrer heutigen Landschaftsmaler. Die höchste Eigenschaft seiner Malerei ist die seltenste in allen Künsten, nämlich die poetische Empfindung. Unter den alten Meistern und zwar den ersten jeder Schule gibt es keinen, der die Natur mehr liebt und der sie besser versteht. Es gibt keinen, der geistiger wäre, in dem Sinne, daß er das intimste Leben der Natur durchdringt, daß er mitzittert in allen ihren Bewegungen und bei der leisesten Veränderung ihrer Physiognomie. Ein Liebender teilt nicht inniger die geheimsten Eindrücke seiner Geliebten. Rousseau erlebt gleichsam alle Erregungen der Natur. Er liest sozusagen in ihren Augen. Er be-

unruhigt sich um die Blässe des Lichtes, um die Fieberschauer des Windes, um die Gesundheit der Bäume. Er bebt mit dem Ungewitter und strahlt mit der Sonne. Niemand weiß so vollkommen den Charakter der Landschaft auszudrücken; denn er besitzt die Gabe der Farbe im selben Grade wie die der Poesie. Dank dieser doppelten Macht hat er die schwierigsten Ansichten der Natur gemalt, Sturm und Regen, Frühling und Herbst, Abend und selbst die Nacht, Sonnenaufgang und -Untergang. Ein einziger Maler hat einen Sonnenaufgang noch herrlicher geschildert als Rousseau; das ist George Sand in der neuen Lelia.

Man muß schon ein Tor sein, um sich einzubilden, daß sich die Landschaft kopieren lasse. Die schöne Theorie von der Nachahmung der Natur ist hier noch ohnmächtiger als anderswo. Habt ihr denn jemals während zwei Stunden nur denselben Zustand am Himmel und auf dem Lande beharren sehen? Die Physiognomie der Natur ist unaufhörlicher wechselnd als die Physiognomie des Menschen. Die Erde in ihrem ewigen Umschwung nimmt alle Farben und alle Formen an unter der flüchtigen Liebkosung des Lichtes. Das Glück und die Fluten sind nicht so wandelbar wie der Sonnenschein. Es gibt in der Landschaft überhaupt nur vorübergehenden Ausdruck und launenhafte Wirkungen, die man mittels der Erinnerung des Gesichts und der poetischen Erfindung wiedergeben kann.

Wer kennt nicht die Geschichte des armen Delaberge, der im Verfolg einer unausführbaren Absicht jung gestorben ist. Es war ein Mensch, der vortrefflich über seine Kunst sprach und mit einer reichen kraftvollen Malweise begonnen hatte. Unglücklicherweise setzte er sich in den Kopf, der Landschafter müsse gewissenhaft die kleinsten Einzelheiten der Natur studieren und wiedergeben. Sein erster Versuch nach diesem System brachte ein Schaf und eine alte Frau, peinlich und kleinlich, geduldig und ängstlich zusammengetragen auf einer kleinen Leinwand. Obgleich das System töricht war, erregte doch die Begabung und das Wollen des Künstlers die Aufmerksamkeit. Aber Delaberge war mit seiner Leistung kaum zufrieden; er entschloß sich, mit erneuter Hartnäckigkeit, eine exakte Kopie eines Stückchens Landschaft zu unternehmen. Er wählte dazu einen kleinen hübschgewachsenen Busch gegen eine Mauer gestellt. Damals sagte er Paris und seinen Freunden Lebewohl, mietete ein Häuschen neben seinem geliebten Busch und begann sein Werk, das, wie sich bald zeigte, der Danaidenarbeit glich. Wenn es galt, die allgemeinen Umrisse zu entwerfen, so bewegte der Wind die leichten Zweige und widerstrebte dem starrköpfigen Utopisten. Ach, morgens, mittags und abends ging unser Busch unausgesetzt vom Schatten ins Licht, von Traurigkeit zum Glanz, von einem Halbton in den andern über. Kaum hatte der Maler einen Ton auf seine Leinwand gesetzt, so war auch

der Ton des Vorbildes schon wieder anders geworden. Ach, jeder Tag brachte schrecklichen Umsturz in die kleine Welt, die Delaberge ohne Unterlaß mit Sorgen betrachtete. Dann war es ein Blatt, das der grausame Wind von seinem Zweige löste; dann der Staub der Mauer, der langsam dahinschwand und Löcher und Schatten zwischen den Steinen hinterließ; dann war es ein unbemerkbares Insekt, das jene Knospe da mit einem Eigensinn benagte, der dem des Malers gleichkam; dann war es der Zweig, der trieb und länger wuchs, ohne sich um die Proportionen zu kümmern, die bereits festgelegt waren. Manchmal fand der Maler auf seinem Busch eine Draperie, von leuchtendem Silberglanz beim Sonnenaufgang: das Gewebe einer arbeitsamen Spinne. Die ganze Natur verschwor sich zur Veränderung. Der Tau, der Wind, der Regen, die Sonne, alles brachte seinen Mikrokosmos in Unordnung. Welche Betriebsamkeit ohne Rast, welche Beweglichkeit, welches Leben! — Und als dann der Herbst kam, wie sollte die Malerei fortgesetzt werden, die beim Anblick des Sommers begonnen war? Delaberge hüllte sich während des Winters in seinen Mantel und wartete mit Stoizismus auf die Erneuerung. Aber im folgenden Jahr glich der kleine Busch nicht mehr dem Busche aus dem letzten Frühling. Er dauerte noch aus, der mutige Künstler, drei Jahre lang wie man sagte. Er hatte schon Ursach zu sterben.

Viele Landschaftsmaler sind noch immer bei

der Theorie von der Nachahmung der Natur. Aber sie haben, zum Glück für ihre Gesundheit, nicht die Ausdauer und den Eifer Delaberges. Das Suchen der Kunst unter diesen falschen Bedingungen wird gewiß J. Coignet nicht töten, noch die angeblichen Realisten sonst, die wenigstens die Mäßigung der Mittelmäßigkeit besitzen. Es ist doch nur Menschen von gewissem Charakter gegeben, sich in so ehrgeizige Qualen zu verbeißen. Einige andre naive und anspruchslose Maler geben die Natur einfach wieder, wie sie sie sehen, ohne alle höhere Poesie, aber mit einer Wahrheit, die allen in die Augen fällt. So einer ist Flers in seinen bescheidenen Bauernhöfen und fetten Viehweiden aus der Normandie. Flers ist Flamänder durch diese Eigenschaft, aber er besitzt weniger Feinheit als die flandrischen Meister. Troyon macht gute Malerei, freimütig und solid; ein Mangel ist nur die Schwerfälligkeit. Indes, einige Partien seines „Waldes von Fontainebleau", das Wasser und die Kräuter im Vordergrund, sind fast des Jules Dupré würdig, dessen Verfahren und Manier er oft nachfolgt. Die Landschaft von Charles Leroux „Ansicht aus dem oberen Poitou" ist sicher gemalt, aber etwas hart in der Ausführung. Die Bäume entbehren der Leichtigkeit und die Luft strömt nicht durch ihr Gezweig. Der Hintergrund ist durchsichtiger und verbindet sich gut mit dem Himmel.

Das ist ein schwieriger Punkt in der Landschaftsmalerei, Himmel und Erde in Einklang zu

setzen. Die meisten Landschafter begehen, wie wir glauben möchten, den Fehler, ihre Arbeit immer mit dem wirklichen Aufbau des Schauplatzes anzufangen, den sie darstellen wollen, und dann erst zu versuchen, den Himmel mit dem Erdreich und den Bäumen zusammenzustimmen. Die geschickten Restauratoren alter Bilder wissen, wie schwer es ist, einen Himmel zu retuschieren, während man die übrigen Teile des Bildes glücklich wiederherstellen kann, wenn nur der Himmel unverletzt ist. Ebenso ist in einer vom Künstler komponierten Landschaft, sobald nur der Himmel gemalt ist, auch das übrige geborgen. Man braucht dann nur das Gefühl für Harmonie und die Geduld der Arbeit. Denn die Wirkung, die auf dem Lande ruht, ergibt sich stets aus dem Licht des Himmels. Aber welche Schwierigkeit steckt gerade in diesem Übergang von der tiefen, unbestimmten und unendlichen Atmosphäre zu der wirklichen und ausgeprägten Form eines Gebildes in freier Luft. Wir haben gesehen, wie Rousseau, dessen Talent eine so wichtige Belehrung für Künstler darbietet, sich in einem Dutzend aufeinanderfolgender Bilder abgemüht hat, die richtige Harmonie dieser Umarmung des Himmels und der Erde, der Sonne und der Natur, an der äußersten Grenze des Horizonts wiederzugeben. Da ist niemals eine scharfe und bestimmte Scheidung vorhanden, als mathematische unwandelbare Linie gezogen; denn alles Licht verschlingt etwas die Ränder des Gebildes, das es beleuchtet.

Einige Maler haben eine sehr einfache aber auch radikale Manier ausfindig gemacht, die Schwierigkeiten des Lichts und der Farbe zu umgehen. Sie haben schlankweg die Sonne in ihren Landschaften unterdrückt. Das Verfahren ist etwas leichtfertig. Mit der Sonne sind auch Wahrheit und Bewegung, Reiz und Leben aus ihrer Landschaft entflohen. Fast die ganze Ingres-Schule ist in der Landschaft wie in den übrigen Arten der Malerei zu diesem traurigen Opfer gelangt. Paul Flandrin gefällt sich seit lange in dieser Dunkelheit. Er hat Stilgefühl, hier und da eine gewisse Eleganz; aber Licht, nirgends. Seine Landschaft ist kühnlich „Grüne Eichen" betitelt, stellt aber nur graue und platte Eichen dar. Denn das Licht modelliert die Körper, wie es ihnen die Farbe verleiht. Alle Bilder Paul Flandrins sehen einander gleich; denn die Bäume sind wie die Katzen: bei Nacht sind alle Bäume grau.

Die Eigenschaft der Farbe ist so wesentlich in der Malerei, daß man nicht Maler sein kann, als unter der Bedingung zuerst und vor allen Dingen Farbenkünstler zu sein. Keine andre Eigenschaft kann diese ersetzen. Entsagt man von vornherein dem Licht, so gibt es kein Mittel mehr, ein geschickter Praktiker zu werden.

Desgoffe, Achille Benouville und die andern grauen Büßer dürfen sich ihres Verfahrens auch nicht höher rühmen. Benouville hatte die Malerei in fast entgegengesetztem Sinne angefan-

gen; die Einsperrung in die Schule zu Rom hat ihn verdorben. Desgoffe bewies in seinen ersten Landschaften mehr Kraft und Stil. Sein Narciss, der sich in einer farblosen Lache beschaut, muß sich sehr häßlich finden, wenn der Kristall der Welle klar genug ist, ihm sein Bild zurückzuwerfen.

Aligny gehört auch mittelbar zur Schule der Trocknen, wie man sie in den Ateliers benennt. Aber Aligny ist ein fertiger Meister, obwohl er keine sehr glücklichen Wirkungen erreicht. Die Fehler, die er hat, bewahrt er freiwillig inmitten sehr ausgezeichneter Vorzüge. Er hat manchmal Zeichnungen vom höchsten Stil und von edelster Eleganz geschaffen. Seine früheren Studien aus der römischen Campagna mit großen Bäumen und einigen von der Arbeit heimkommenden Büffeln bezeugten dieselbe ruhige und poetische Empfindung, die wir im Talent Leopold Roberts bewundern. So hätte gewiß der Maler der venezianischen Fischer die Natur wiedergegeben, wäre er Landschafter gewesen. Aligny sucht vor allem die Größe in der Einfachheit. Aber er findet in seiner Malerei meist nur Rauheit und Monotonie. Er sucht noch den Glanz des Lichts und die Feinheit des Helldunkels. Es ist wahr, daß seine Halbtöne Durchsichtigkeit haben; aber das Licht ist zu methodisch verteilt und hat nicht das bewegliche Glitzern der Sonne. Seine Palette ist sehr beschränkt; er engt die unendlichen Hilfsquellen der Farbe auf ein paar Töne ein, die er freilich recht harmonisch zu ver-

binden weiß. Das beste seiner Gemälde scheint uns „die Ansicht der Akropolis von Athen", die von der alten Rednerbühne aus genommen ist. Man bemerkt auf dem Vordergrund drei Figuren im Schatten, eine Frau und zwei kleine Kinder.

Die beiden Landschaften von Français stehen im Salon in erster Linie mit denen von Marilhat, Corot, Leleux und Diaz. Vor einigen Jahren trat Français zuerst auf, mit einem großen Gemälde, das „die Hexen des Macbeth" betitelt war. Es war eine wilde phantastische Natur, die er bei den Schluchten von Apremont studiert hatte. Die Figuren waren von Baron gemalt, der in dieser Ausstellung „eine Episode aus dem Leben Giorgiones" hat. Français besitzt viel Erfindungsgabe und Phantasie und wahrhaft poetische Empfindung. Außer seinen Gemälden hat er mit gutem Erfolg seine landschaftlichen Kompositionen in einer Fülle von anmutigen Zeichnungen ausgeschüttet, die für illustrierte Bücher bestimmt sind.

Der „Herbst" ist eine melancholische Studie nach einer Allee des Waldes von Fontainebleau. Elegante Bäume mit wenigen vergilbten Blättern, ein perlgrauer Himmel, nacktes Terrain, einige Kohlenbrenner, die verdorrte Zweige sammeln, das ist das Bild. Der Charakter des Herbstes ist so gut gegeben, die Harmonie so richtig, der Pinselstrich so leicht, daß man sich befriedigt fühlt. Es ist ein Ganzes, wie es da ist.

Die andre Landschaft von Français ist sehr originell und sehr malerisch. Auf der Höhe des verstreuten Gehölzes von Meudon sitzen zwei Personen im Schatten einer Eiche. Français ist verliebt, das ist ganz sicher. Das junge Weib hält ein Stück Papier, einen Brief vielleicht, oder eine Skizze nach der Natur. Der große Bursch ist bei ihr ausgestreckt und betrachtet sie so faulenzend. Es ist gut sein unter diesen Bäumen, die keine Sonne durchlassen bis auf einen goldnen Saum, der über dem Rasen schwebt. Und dann welch endlose Aussicht durch die Säulen und Arkaden des Gehölzes: die ganze Ebene von Paris, in Licht gebadet und im Silberblau des Himmels sich verlierend. Die Stelle ist glücklich gewählt. Diese heitere, wollüstige Natur voll Behagen und Laune gleicht der maurischen Kunst. Man könnte sich in einer Galerie der Alhambra wähnen. Français, der Teufel würde wohl erkennen, daß du verliebt bist.

Corot

Corot ist ein Landschaftsmaler, der außerhalb des Instituts sehr geschätzt wird; ihm ist auch diesmal noch ein Gemälde abgelehnt worden. Die drei Landschaften Corots gehören unstreitig zu den besten der Ausstellung: die „Ansicht aus der Campagna Roms", die „Zerstörung Sodoms", und die „Landschaft mit Figuren". Diese letzte ist im Salon carré. Sie stellt eine Art ländlichen Konzertes dar inmitten einer harmonischen und schwermütigen Natur. Einige phantasievoll drapierte Gestalten machen im Schatten großer geheimnisvoller Bäume Musik. Die Kompositionen Corots erinnern unwillkürlich an antike Idyllen. Sein bescheidenes und einsiedlerisches Talent drängt ihn zu rührender Träumerei, die sich in seinen Bildern widerspiegelt. Er hat nie durch das Streben nach pomphaftem Glanz gesündigt. Seine Figuren machen nicht viel Aufhebens in seinen ruhigen Landschaften. Der Gesamteindruck ist immer außerordentlich richtig. Ein sanftes Licht, wohl abgewogene Halbtöne hüllen die ganze Komposition ein.

Man darf von ihm nicht die Glut der Sonne

des Orients verlangen und die tiefen Schatten, die den Boden zerschneiden; aber der Abendwind streift sanft die eleganten Zweige seiner Bäume und liebkost die Haare der kleinen Personen darunter. In seinem ländlichen Konzert glaubt man, der Klang der Instrumente mische sich ein in die Wellenbewegung der Luft. Während eine halb entkleikleidete Frau die Saiten eines Violoncells rührt, hört ein junges Mädchen, auf dem Rasen hingestreckt, andächtig zu. Einige andre Gestalten sind auf dem zweiten Plan der Landschaft verstreut: „Fortunatos nimium agricolas". Glücklicherweise ist keine Gefahr, daß uns die ländliche Poesie Corots der Erregung unseres politischen Lebens entrücke; aber sie ist im Gegensatz zu unserm Zeitgetriebe, wie einst die Poesie zur Zeit des Augustus, abgesehen vom Epikureismus des Horaz und dem Alexis Virgils. Die „Zerstörung Sodoms" hat Corot nur zufällig aus seiner friedlichen Sinnesart herausgerissen. Es ist eine große Unglücksszene, wo Himmel und Erde durcheinander gewühlt werden. Der Sturm braust über die aschenfarbene Stadt; die großen Bäume sind entblättert; Verwüstung breitet sich über die Natur, und die Familie Loths flieht im Vordergrund daher von fahlem Lichtschein verfolgt. Die Figuren Corots dürfen nicht allzu nah betrachtet werden; sie sind mit breiten hastigen Strichen hingesetzt, die das mikroskopische Detail der Gesamtwirkung aufopfern. Diese unvollständige Wiedergabe hat wenigstens den Vorzug, einen har-

monischen Zusammenklang und einen packenden Eindruck zu erzielen. Statt Glieder zu zerlegen, erleben wir ein Gefühl.

Ad. Leleux

Leleux besitzt auch die Eigenschaft der Harmonie, die bei unsern Malern so selten vorkommt. Es kommt nicht durchaus darauf an, daß die Malerei zum höchsten Ton aufsteige, wenn nur die Abstufung der Unterschiede richtig ist und im Einklang mit der Dominante. Das Grau beherrscht ohne Zweifel etwas die Palette Leleux'; es auferlegt ihm das Opfer, auf die höchste Leuchtkraft der Farben zu verzichten. Aber es ist auch nicht jedermann gegeben, alle Tonleitern zu durchlaufen, wie Eugène Delacroix und Théodore Rousseau es tun.

Die „spanische Posada" von Adolphe Leleux und einige Landschaften aus der Bretagne hatten schon einen geschickten Künstler von ausgezeichneter Empfindung offenbart. Seine „Cantonniers navarrais", die in malerischer Gegend lagern, geben eine gute Vorstellung von diesen ungezähmten Menschen und diesem wilden Lande. Es fehlt nur etwas südlicheres Licht, ein heißerer Himmel. Leleux hat der Sonne der Bretagne schmeicheln wollen, die doch auch erröten wird, wenn sie sich dem wollüstigen Spanien nähert.

Marilhat

Marilhat hat einige Bilder ausgestellt, die ein wenig über die Abwesenheit Decamps' trösten. Nach dem großen Maler der Türken und Araber ist es in der Tat Marilhat, der die Natur des Orients am besten wiedergibt.

Man erinnert sich noch der Zeit, wo Marilhat von den Ufern des Nils heimkehrte und als Sehenswürdigkeit, die wohl eine ägyptische Sphinx aufwog, eine herrliche Ansicht des Platzes „Esbekieh" in Kairo mitbrachte. Dies eigenartige Rätsel ward sogleich von den Künstlern verstanden, trotz der Schwere der Schatten, dem hieroglyphischen Charakter der Figuren und der Fremdartigkeit der Landschaft. Marilhat schien seit einigen Jahren dann seine Eindrücke vergessen zu haben, als Reisender, als Poet und als Maler. Der Himmel des Abendlandes erstickt seine Farbe und seine Laune. Auch seine „Ansichten aus der Auvergne" sind nicht den „Syrischen Arabern auf der Reise" und dem „Kaffeehaus an einer Straße in Syrien" vergleichbar.

Die kleine Karawane der reisenden Araber zeigt eine Prozession von Kamelen, Männern und Frauen, die sich mit sehr ausgeprägtem Profil gegen den Himmel abheben. Das Erdreich ist kräftig behandelt, die Figuren lebensvoll und das Licht sehr stark. Das Kaffeehaus an einer Straße in Syrien besitzt noch größere malerische Vorzüge. Der

Vordergrund liegt im Schatten, einige Kamele kauern sich nieder; das erinnert an die Episode mit der Frau am Brunnen im Joseph von Decamps. Links auf dem zweiten Plan ist ein Mann auf ein Kamel gestiegen und greift nach dem Zweig eines Baumes. Inmitten der Szene heben sich einige Gruppen von den weißen Mauern einer Herberge ab. Der Kontrast der leuchtenden Luft und der düstern Halbtöne ist außerordentlich treffend gegeben. Und das ist der schwierige Punkt in Bildern mit vollem Sonnenschein.

1845

Den großen Erfolg beim Publikum haben vollständig auf dieser Ausstellung Leute wie Brascassat, oder wie Calame und Diday, zwei Schweizer Maler, deren Manier, wie wir hoffen müssen, sich niemals in Frankreich einbürgern wird, ebensowenig wie die van Schendels und der andern Belgier oder Holländer und ebensowenig wie die Desgoffes und Paul Flandrins, die sich in Italien entfranzösiert haben.

Die wahren französischen Landschafter der zeitgenössischen Schule haben ein viel lebhafteres Gefühl und einen viel naiveren Sinn für die Natur, zu gleicher Zeit wie eine minder graue, weniger trockene und minutiöse Ausführung. Im Salon sind etwa zwanzig Landschaftsmaler, die ausgezeichnete Werke schaffen: Français, mit einem „Sonnenuntergang", sehr poetisch, mit zwei Badenden im Vordergrund, und einem „Angler", der sehr glücklich ist in dieser schönen Gegend dazusitzen. Louis Leroy hat zwei Ansichten von Fontainebleau und von Meudon; er hatte schon in seinen schönen Radierungen seine wirkliche Begabung als Landschafter bewiesen. Corot bringt mehrere Landschaften, ein-

fach und ruhig wie immer. Troyon eine Ansicht von Caudebec. Toudouze, Wéry, Lapierre, Legentile, Louis Coignard, Teytaud, Felix Haffner und manche andern. Einige dieser jungen Maler sind dem Publikum noch wenig bekannt; aber wir hoffen, daß die Kritik dazu beitragen wird, die Bilder dieser Ausstellung schätzen zu lernen.

Calame und Diday

Calame hat einen Sturm ausgestellt, Diday die Folgen eines Sturms in den Alpen. Die Gegenstände sind anspruchsvoll und schwierig. Nichts als das: die großen Alpen mit ihren zum Himmel reichenden Tannen, mit den Wasserfällen und Lawinen, mit den Wolken und dem Wind und allen Schrecken des Unwetters. Das kalte und saubere Talent Didays genügt höchstens, ein kleines Bauernhäuschen auf friedlichem Hügel zu malen. Sein Sturm in den Alpen flößt keinen Schrecken ein. Rechts, einige Tannen von halber Armlänge, die Trümmer einer Hütte auf kleinen trübgrauen Kieseln; links ein entfesselter Strom, dessen baumwollene Fluten in einem Champagnerglas Platz hätten, und über dem Ganzen die Spitzen der Alpen, die wie kleine Kandiszuckerfelsen aussehen oder wie die glasig grünblauen Kristallblöcke im Schaufenster einer Apotheke. Der Himmel hat ein

lymphatisches Temperament und einen schmutzig weißen Ton ohne Tiefe. Ein gewöhnlicher Mensch könnte die Felsen des Vordergrunds in seine Tasche stecken, könnte durch den Strom schreiten ohne sein Haar zu benetzen und sich oben auf die Berge setzen wie auf den Sattel eines Gauls.

Die französische Regierung hat Diday neuerdings zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Calames erste Bilder haben vor einigen Jahren viel Erfolg gehabt, ohne Zweifel wegen der Gegenstände, die sie darstellten. Calame ist Schüler Didays und hat sich von der Manier seines Lehrers nicht entfernt. Er hat nicht mehr Größe und Poesie angesichts der prachtvollen Ansichten seines Landes. Rousseau hat den Charakter der Natur in der Schweiz viel besser begriffen und ausgeprägt, als er „den Abstieg der Kühe in einer Schlucht" dort malte. Calame ist nicht stark in den Himmeln und infolgedessen auch nicht im Lichte.

Nun gibt es aber keine Landschaft ohne Himmel. Die eigentümliche Beschaffenheit des Himmels gibt allen Darstellungen der Natur gerade ihren Wert und die Betonung. Die Himmel Calames sind immer grau und flach ohne Strahlung. Das Licht und die Wärme können sich also nicht über die unfruchtbare und unbelebte Natur ergießen. In Ermangelung des Schattens und des Lichtes wendet Calame immer einförmig eine Art Dämmerungston von neutralem Grau an, der überall derselbe bleibt. Seine Palette hat nur zwei Töne, die sich ärmlich

genug verbinden, ein dürftiges Grün und ein böses Grau.

Sein „Sturmbild" ist wie all seine früheren Bilder ausgeführt und läßt uns glauben, daß Calame bestimmt ist, immer in derselben Weise zu malen, obwohl er einige Zeichnungen veröffentlicht hat, die viel besser waren als seine Bilder. Was Calame vor allen Dingen fehlt, ist eine angeborene Gabe, die man nicht erwerben kann: der Farbensinn. Die Komposition läßt sich ja verbessern, die Zeichnung studieren, selbst das poetische Gefühl durch die Anschauung der Natur und den Verkehr mit großen Künstlern entwickeln; aber Erziehung und Wille sind ohnmächtig, das Gefühl für die Harmonie der Farben oder für die musikalische Harmonie zu verleihen. Der Kolorist wird geboren wie der Musiker, der Poet von Gottes Gnaden, und dies Königtum von göttlichem Recht fällt nur wenigen Auserlesenen zu.

Die Bäume Calames, die sich wie Rosensträuche beugen, rechts in seiner Komposition, haben das nämliche harte und monotone Grün, wie die Kräuter unten am Boden. Man könnte mit diesen Gräsern Baumzweige herstellen oder Rasen aus seinen Baumzweigen, so wenig Verschiedenheit besteht in der Ausführung dieser verschiedenartigen Dinge. Der Himmel ist schwarz und birgt seinen Blitz. Indes hat die Landschaft einige Traurigkeit im Sinne des Eindrucks, den der Maler wiedergeben will.

Ein Kritiker schrieb neulich: „Es gibt keine

schlechten Schulen, es gibt nur schlechte Künstler." Wenn dem wirklich so ist, so sind doch gewisse Systeme gefährlich zu befolgen und können die besten Maler zunichte machen; in diesem Sinne sind die falschen Methoden verderblich. Es ist freilich wahr, daß inmitten der traurigsten Schulen, Künstler von Rasse immer ihre Originalität durch Abweichungen bewahrt haben, die eben die Kritik der aufgenötigten Routine um sie her enthielten. Gros ist ein vortrefflicher Maler gewesen, obgleich er zu einer abscheulichen Schule gehörte. Ingres ist ein großer Künstler, obgleich sein System von Grund aus verkehrt ist. Brascassat, Calame und Diday ihrerseits gehen zunächst von einem Prinzip aus, das sie irreführt: indem sie sich vornehmen, alle Einzelheiten wiederzugeben, kommen sie unvermeidlich dahin die Gesamtheit zu opfern, die allgemeine Wirkung des Ganzen preiszugeben, weil sie an einer kleinlichen Wirklichkeitstreue kleben. Ihre Schule ist schlecht von Anfang an, und unglücklicherweise sind sie auch „falsche gute Maler" wie Diderot sagte.

Man könnte die heutigen Landschaftsmaler in drei wohlunterschiedene Gruppen teilen.

Da sind zunächst die Maler der Phantasie, die die Natur mit ihrer eigenen poetischen Empfindung ansehen, ohne sich um Schule und Manier zu kümmern, und die deren Wirkungen in eigentümlicher

Form ausdrücken, an der man jeden einzelnen von vornherein erkennt. So sind Théodore Rousseau, Decamps, Jules Dupré, Marilhat Meister, die niemand kopieren, weder aus der Gegenwart noch aus der Vergangenheit, und die nur von ihrer eigenen Eingebung abhängen.

Dann findet man eine Art dunkles Anhängsel der Schule Gaspar Dughets, deren Anspruch dahin geht, die Natur nach einem überlegten Verfahren zu komponieren, indem sie hier und da einige monotone Massen gegen einen trüben Himmel setzen, die Linien wie einfache Geometer auf der Suche nach einem wissenschaftlichen Problem verschieben. Das ist nicht das Mittel, um die Aufgabe der Poesie, der schönen Bilder und der Farbe zu lösen. Die Kunst verfährt denn doch anders als die Wissenschaft, und ihr wesentlicher Charakter besteht in der Ursprünglichkeit. Die Reflexion ist in den Künsten nur das zweite Gesicht, das den freien unmittelbaren Eindruck vervollständigt, ihn aber keineswegs allein zu ersetzen vermöchte.

Drittens gibt es noch eine Menge von Landschaftern, die sich mit „Gemeinplätzen" begnügt. Der Ausdruck paßt hier vortrefflich und ohne Übertragung. Die allbekannten und oft betretenen Plätze, der ganz gewöhnliche Anblick ganz gewöhnlich gemalt, das genügt der überwiegenden Mehrzahl der Landschafter. Sie sehen in der Natur, was alle Alltagsmenschen darin sehen: Bäume, Hügel, Flüsse,

Kräuter und Steine; aber sie erfassen niemals die tiefen Unterschiede des Temperaments in allen diesen Wesen, die ein individuelles Leben durchdringt und deren bewegliche Physiognomie je nach der Tageszeit und nach dem Sonnenstand aufleuchtet. So bringen ja die oberflächlichen Porträtmaler auch regelmäßig in jedem Gesicht eine Nase, ein Paar Augen und das übrige an, ohne den unterscheidenden Charakter der Züge und die grundlegende Einheit der Physiognomie wiederzugeben. Die Natur ist wie ein Mensch: sie hat ihre Sorgen und ihre Leidenschaften, ihre Torheiten und ihren Kummer, ihre Erregung und ihre Heiterkeit. Die poetischen Seelen haben Verkehr mit diesem geheimnisvollen Leben, das uns alle umgibt und unaufhörlich beeinflußt. Die großen Künstler sind diejenigen, die jene Tonstellen zu treffen wissen.

Die Kunst und die Kritik haben nichts mit der gleichgültigen Malerei jener Handwerker zu schaffen, denen jeder Fortschritt durch das Schicksal versagt ward. Es kommt nicht darauf an, ob ihre Ausführung mehr oder minder geschickt ist. Alle Welt kann Wörter in Reihen zu zwölf Silben aneinanderhängen, mit einem Reim am Ende als Korporal; aber damit ist man noch kein Dichter. Man wird auch kein Komponist, wenn man eine Reihe mit Noten zusammenbringt. Es bedarf der Harmonie, wie in den Versen der Bedeutung, und noch viel andrer Eigenschaften, die man mit einem Namen — Kunst — begreift. Die Gemeinplätze in

der Landschaft sind noch viel bedeutungsloser als in der Musik und in der Literatur.

Daß die Maler von solcher Nichtigkeit noch nützlich seien, wie man sagt, um den Geschmack für die Malerei wenigstens bei den ungebildeten Organisationen zu erwecken, denen es nicht gegeben ward, die Schönheit der Natur selbst auf einmal und ohne Erziehung dazu zu begreifen, das ist doch sehr bestreitbar. Die Poesie des Himmels und der Erde ist so strahlend und eindringlich, daß sie manchmal ganz plötzlich Geister erleuchtet, die sonst noch völlig unberührt von jedem Eindruck blieben. Die Landschaftsmalerei ist übrigens viel weniger konventionell als die Porträtmalerei und die Historie. Man denke nur an das Erlebnis jenes Malers, den ein gewisser Herr Jourdain für die Aufgabe erwählt hatte, sein Bildnis nach dem Leben darzustellen. Er machte einen guten Kopf, ordentlich modelliert mit Lichtern und Schatten. Als aber Herr Jourdain, ermüdet von der langen Sitzung, aufstand, um sich das Bild anzusehen, schrie er laut auf und sagte, die ganze eine Seite seines Gesichts sei ja beschmutzt, und seine Haut sei doch auf der einen Seite so weiß wie auf der andern, sein blaues Kostüm sei auch ganz nagelneu und aus einerlei Tuch gemacht, dort aber sei es ganz willkürlich befleckt. Wer war überrascht? Der Maler gewiß. Indessen, da das Urbild darauf bestand, seine ganze weiße Hautfarbe und sein hartblaues Gewand unverkümmert zu erhalten, weil er für sein Geld bedient sein

wolle, wie es ihm gefalle, so nahm der Maler seine Palette wieder zur Hand. Als er die Halbtöne mit gleichem hellen Ton bedeckt, und recht ebenmäßig flach hergestellt hatte, erklärte Herr Jourdain sich für wohlgetroffen und nahm sein Porträt mit, ganz glücklich, dies herrliche Abbild seiner selbst auf die Nachwelt zu vererben.

Die Abstufung des Lichtes und die Harmonie des Helldunkels, der Kontrast der Schatten, die alle Modellierung der Körper hervorbringen und alle Wirkungen konzentrieren, setzen gar manchen Maler in Verlegenheit. Und die Menge ihrerseits bevorzugt die gleichmäßig hellen Gemälde, wie die Smala von Horace Vernet. Mit mehr Kühnheit der Lichtführung und mehr Kraft in der Wirkung würde Vernet gewiß viel weniger Erfolg erzielen.

In der Landschaft aber kommt es vor allen Dingen auf das Gefühl für Lichtwerte oder, anders ausgedrückt, für die Farbe an. Die Dämmerungsmaler aus der Ingres-Schule haben höchstens einen Zeitpunkt im Tageslauf, wo die Natur einigermaßen ihren Gemälden nahe kommen kann: des Abends, wenn die Sonne untergegangen ist, bei bedecktem grauem Himmel. Ich habe diesen flüchtigen Zufall zuweilen erhascht, währenddessen alle Dinge den selben Wert zu haben scheinen, obwohl man sie noch mit Sicherheit unterscheiden kann. Die Bäume, die Glockentürme, die Häuser, die menschlichen Personen, alles zeichnet seine unbewegliche Silhouette gegen den eintönigen Grund; aber man

muß das Relief, die Verhältnisse und die Perspektive hinzudenken; die lebendige Wirklichkeit geht unter einem traurigen Schleier verloren.

Nehmen wir einmal an, in jener Übergangsjahreszeit, wo die Natur nicht mehr den winterlichen Charakter bewahrt, aber den frühlingsmäßigen noch nicht angenommen hat, betrachteten wir die Landschaft in eintönigem düsterm Wetter: die Erde ohne Grün und kalt, die Bäume kahl, der Himmel ohne Wandel. Dann fiele durch einen Zauber plötzlich der Schmuck des Frühlings über die Erde, mit vollem Überfluß an Sonnenschein: alles bekommt Farbe, belebt und erheitert sich, leuchtet und strahlt. Das ist der Unterschied der Landschaften von Paul Flandrin, Desgoffe, Achille Benouville, Chevandier und andern gegenüber den Landschaften von Rousseau, Dupré und Marilhat.

Dies Verfahren in der Ingres-Schule ist bis zu einem gewissen Grade begreiflich für die Malerei historischer oder familiärer Gegenstände; aber nicht für die Landschaft. Wenn man irgend einen Vorgang malt, dann verfügt man über seine Erfindung und seine Personen. Man hat das Recht, für die Handlung auch einen mehr oder minder freigewählten Schauplatz, eine Operndekoration, einen Phantasierahmen zu schaffen, der auch das Innerste der Komposition mit abwandelt. Rembrandt dagegen, hat er nicht so seltsame Beleuchtungsweisen, daß sie vielleicht unmöglich scheinen, aber sicher sehr poetisch wirken? In der Landschaft aber können

die Bedingungen des Sonnenlichts nicht ganz nach Belieben umgestaltet werden. Wenn man keine Figur in vollem Licht zu malen versteht, so kann man versuchen, sie in eine Höhle einzuschließen und eine Lampe dabei anzünden; aber draußen auf dem Lande kann man das Licht der Sonne nicht auslöschen und Kerzenlicht an die Stelle setzen.

In diesen Tagen wurde mir in Belgien eine kleine Geschichte erzählt, die ganz einfach, aber für diese Frage nach dem Licht in der Malerei sehr lehrreich ist. — Um 1825 lebte im Haag eine arme mit Kindern beladene Frau. Ihr Nachbar, der Glaser, nahm einen der kleinen Buben in seine Werkstatt. Aber der kleine Peter lernte gar nichts. Er zerbrach die Scheiben und brachte seinen Meister schier zur Verzweiflung. Wenn er dem Burschen irgend einen alten angemalten Stich zum Einrahmen gab, den „ewigen Juden" oder den „verlorenen Sohn", so konnte Peter kein Ende finden, um desto länger seinen Schatz vor Augen zu haben, und der ewige Jude irrte bald auf allen Wänden der Werkstatt und allen Mauern der Nachbargassen herum. — Die Klagen des Glasermeisters zogen endlich die Aufmerksamkeit seiner Kunden auf den jungen Arbeiter. Es wurden ihm Stiche geliehen, um sein Talent auf die Probe zu stellen, und ein reicher Buchhändler, der die Künste beschützte, schickte ihn auf die Akademie nach Antwerpen, wo er auch einen Preis für Figurenzeichnen errang. Piet war Maler geworden, und seine Porträts wurden ge-

schätzt; aber in seiner Malerei war ein radikaler und unverbesserlicher Fehler. Piet sah gelb und malte ohne Unterschied gelb, was auch die Farbe seines Vorbilds sein mochte. Man denke sich die Gelbsucht statt der gesunden Röte auf den derben Gesichtern der Vlamen. Und ebenso unbarmherzig wurden die frischen jungen Mädchen mit Eigelb angeschmiert. Die Okerfarbe ward sein Unglück. Aber wir werden sehen, die Okerfarbe ward auch seine Rettung.

Eines Abends war er mit seiner Geliebten im Atelier; sie arbeitete beim rötlichen Schein einer schlechten Lampe am Nähtisch, er lag ausgestreckt auf einer Pritsche und rauchte seine Pfeife. Da erhob er sich plötzlich, wie von einem Geist besessen. Er hatte in der Wirklichkeit die Farbe und die Lichtwirkung geschaut, die er unbewußt bei allen seinen Malereien anwandte, und machte sich mit Zuversicht an die Arbeit. Er malte sein kleines Interieur „die Frau bei der Lampe". Am nächsten Morgen erregte sein Lichteffekt Verwunderung, und sein Erfolg war gesichert. Die Sonne hatte ihn bis dahin gestört; er setzte eine Lampe an ihre Stelle. Heute gilt Piet van Schendel als guter holländischer Maler, und seine Bilder werden teuer bezahlt.

Es ist leichter, eine Lampe in der Stube zu malen, als die Sonne, die überall ist. Das Tageslicht besitzt eine durchdringende Lebenskraft, die alle Körper umfließt und bis in die verborgensten Winkel reicht. Es gibt nur ein Element, das allen Arten der

Malerei gemeinsam ist und das zu gleicher Zeit besonders die Landschaft beherrscht, das ist das Licht. Wie sollte man also das System Desgoffes oder Flandrins gutheißen, mögen sie auch sonst noch so achtenswerte Vorzüge besitzen.

Unglücklicherweise sind in diesem Salon keine Bilder unsrer ersten Landschaftsmaler vorhanden, die wir ihnen gegenüberstellen könnten. Die Meister fehlen diesmal. Aber man findet doch einigermaßen ihresgleichen in einigen ausgezeichneten Talenten und ihren Einfluß bei einer großen Zahl junger Maler, die Gefühl für die Natur und treffliche Praxis besitzen.

Français sucht wie Rousseau die Poesie der Effekte. Seine Landschaft, „der Abend" genannt, ist ein reizendes Nest am Rand einer Quelle, unter dem geheimnisvollen Schatten der Weiden und Gebüsche. In dem ovalen Raum, wie eine Wiege, sind zwei junge Mädchen, sichtlich beglückt auf der Welt zu sein. Die eine, halb nackt, berührt mit ihrem kleinen Fuß das klare ruhige Wasser, die andre, mit Blumen bekränzt und in weite Draperie gehüllt, liegt ausgestreckt auf dem Rasen. Die untergehende Sonne sendet ihre Strahlen in Orange und Violett durch den Weidenhag. Die Gegend ist bezaubernd. Français liebt keine Gemeinplätze. Er weiß die rechte Stelle zu finden, wie wir gelegentlich von Delacroix sagen konnten, er wisse den rechten Augenblick zu wählen.

Das Gegenstück zu dieser Abendstimmung ist

eine Landschaft in vollem Licht: „Ansicht von Bougival", an der Seine, die fast die ganze Bildfläche einnimmt. Da bleibt in dem Bilde von Français nichts übrig, als in den Nachen zu steigen und sich treiben zu lassen, den Fluß entlang, bei den Fischern vorbei, die im Weidengebüsch stecken, bei schwimmenden Wasserlilien und den kleinen waghalsigen Booten. Die Aussicht ist herrlich und erquickend von unserm Schifflein. Wir haben frisches Laubwerk am Rande und als Hintergrund, wie ein Amphitheater, den Kranz bläulicher Hügel.

Troyon hat auch eine ausgezeichnete Landschaft geliefert, wo man im Vordergrund ebenso ins Wasser gerät. Aber es genügt, sich ein bißchen aufzuschürzen, und man wird nur bis zu den Knöcheln naß in den fröhlichen kleinen Wellen des plätschernden Baches, wo ein stehender Mann mit der Angel fischt. Das Bächlein geht vor uns in die Tiefe hinein. Etwas nach rechts verliert es sich im hellen Gelände. Links verraten entblätterte Eichen schon die Nachbarschaft des Waldes von Fontainebleau. Die Ausführung der vorderen Gründe ist von einer Kraft und einem Glanz, die prachtvoll wirken. Die Stämme der Eichen sind stark, mit vieldurchfurchter Rinde. Aber diese Energie des Pinsels, diese Fülle des pastosen Auftrags, die für feste und nahe Gegenstände sich so wunderbar ausnehmen, sind für die Ausführung des oberen Teils im Bilde, des Blattwerks, der Fernen und des Himmels nicht mehr geeignet. Der Fehler Troyons ist die Anwendung

des gleichen Verfahrens, ob er eine kleine flockige Wolke oder zarte bewegliche Blätter, oder ob er Steine und Erdreich zu malen hat. Hier unten gibt das Impasto einen erforderlichen Grad von Festigkeit, dort in der Luft und in der Ferne wird es Schwere und Unbeweglichkeit. Hätte die höhere Region der Landschaft mehr Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, so wäre dies Gemälde von Troyon vielleicht die beste Landschaft im Salon.

Die „Ansicht von Caudebec" ist minder glücklich und läßt so recht die Mängel dieser überkräftigen Ausführung erkennen, die der Weichheit und Mannigfaltigkeit entbehrt. Das Licht ist hier auf alle vorspringenden Teile der Gegenstände verstreut, wie es Giroux ehedem tat, und das Auge, das an allen Ecken und Enden gereizt wird, weiß nicht, wo es ausruhen soll.

Louis Leroy hat sich auch wie Troyon von dem Machwerk des Impasto verleiten lassen, das bei allen Schwierigkeiten der Ausführung ohne Maß verwendet wird. In seinem „Reitweg nach dem Teich von Trivaux hinunter im Gehölz von Meudon" schweift der Blick über mehrere Etagen von Unterholz, das sich vortrefflich modelliert und sanft in einem Halbschatten verliert, um sich dann in leuchtenden Enden zu erheben, abermals niederzugehen und endlich mit dem Horizont zu verschmelzen. Diese Straße, endlos wie der Weg zum Paradiese, bald hügelig, schroff aufsteigend, bald abschüssig wie ein Abhang, ist eine Kraftprobe,

so ganz von vorn gesehen und unentwegt gerade verlaufend. Es handelte sich darum, zwei Meilen Band zu malen in der Länge des Zeigefingers. Da hat nun Leroy etwas unpassend sein Impasto verschwendet, besonders um den Glanz der Lichter herauszubringen. Es ist starke Betonung nötig, also schnell ein Pack Farbe drauf. Die Richtigkeit eines schönen Tons würde dazu hingereicht haben; aber leichtes und schnelles Verfahren hat wohl seine Verlockung. Unsre Maler sind heute im allgemeinen so geschickt, daß sie noch dahin kommen werden, die einfachsten und natürlichsten Mittel durch die verzwacktesten zu ersetzen. Der leichte Farbenauftrag, der kaum die Leinwand oder die Tafel deckt und feine durchsichtige Töne gibt, ist von der zeitgenössischen Schule fast ganz verlassen, während er die Grundlage der Praxis bei den alten holländischen und vlämischen Meistern ausmachte. In den Gemälden Rembrandts, Pieter de Hoochs, der Cuyp, Ostade, Brouwer, Craesbecke und Teniers bieten drei Viertel des Ganzen oft nur einen flüchtigen Anstrich, von dem sich die Personen und die Hauptgegenstände abheben; da weht denn auch Luft überall in diesen feinen Malereien, und die technischen Maßnahmen der Ausführung sind derart verdeckt, daß sie noch heute für die scharfsichtigsten Praktiker ein Geheimnis bleiben.

Die zweite Landschaft von Louis Leroy stellt den „Lärchentannenweg im Walde von Fontainebleau" dar. Die allgemeine Färbung ist hier etwas

allzu gelb, aber die Zeichnung entbehrt nicht der Eleganz. Leroy hat schon sehr ausgezeichnete Radierungen herausgegeben.

Paul Huet, dem zwei Bilder abgelehnt sind, als ob er nicht ein hervorragender Künstler wäre, der gewissermaßen durch fünfzehn bis zwanzig Jahre gewissenhafter Studien und unausgesetzten Strebens geweiht dasteht, Paul Huet hat nur eine Landschaft im Salon. Es ist ein „altes Schloß auf Felsen". Die Gegend ist melancholisch und sehr malerisch. Das Gerippe der Ruinen mit ihren offenen Löchern zeichnet sich gegen den Himmel, und die Seiten des Berges mit rötlichem Gestrüpp sind in geheimnisvolle Schatten gehüllt. Paul Huet hat oft Großheit und Poesie gefunden.

Ein andrer junger Maler wird auch von den großen poesievollen Ansichten der Natur gefangen genommen: Teytaud hat eine große Leinwand ausgestellt, die mit einer Phantasielandschaft geschmückt ist, mit dem Titel „Idylle". Er hat sich an den schönen Versen André Chéniers begeistert:

„O coteaux d'Erymanthe! ô vallons! ô bocage!
„O vent sonore et frais qui troublait le feuillage,
„Et faisait frémir l'onde, et sur leur jeune sein
„Agitait les replis de leur robe de lin."

Die „Idylle" Teytauds hat Frische und Eleganz und verrät ein lebhaftes Verlangen nach Schönheit; aber der Rahmen ist zu groß und die Komposition zu leer. Die Erfahrung wird ihn lehren, daß man

die nämlichen Vorzüge in beschränkterem Raum entfalten kann.

Corot hat auch seine gewohnten Idyllen gedichtet, eine „Daphnis und Chloe" und zwei andre Landschaften. Es ist eine naive und harmonische Malerei in einer sehr schwachen Tonleiter. Die Anordnung der Bäume hat oft viel Anmut, und ein sanftes Licht badet die Gründe.

Flers hat zwei Landschaften ausgestellt, die saftig, solid, und reichlich gefüllt sind. Das Land ist bei Flers immer gesund und fruchtbar. Wir können über die Ernte und den Weidestand beruhigt sein. Die Bauern und die Herden werden nichts entbehren.

Ein junger Maler, der zuerst auftritt, Haffner ist der Autor zweier Landschaften, die starke Vorzüge aufweisen. Die „deutsche Brauerei" aus der Umgebung von München, erinnert etwas an Diaz, und seine „Sümpfe bei Dax" können den besten Landschaften des Salons beigezählt werden. Es ist Abend; die schweren Töne der untergegangenen Sonne leuchten noch in rötlichen Streifen am Horizont; die Feldarbeiter kommen mit ihren heubeladenen, von kräftigen Ochsen gezogenen Wagen heim. Die Umrisse verlieren sich schon im Schatten; aber diese Gruppe von Figuren um den Wagen ist von außerordentlich richtiger und malerischer Wirkung.

Coignard hat sich dem Einfluß von Diaz auch nicht entziehen können. Seine „Kühe in einem

Walde" sind eine Reminiszenz an die schöne Landschaft der „Zigeuner". Die Farbe ist fein, glänzend und geistreich. Die kleinen Kühe schimmern inmitten der Bäume und Gesträuche. Coignard sollte sich nun jedoch von Nachahmung eines andern freimachen.

Das „Weideland in Camargue" von Loubon scheint nach der Natur gemalt. Das Unwetter droht am Himmel, und die hohen Gräser schwanken unter dem Winde wie Wogen des Meeres. Eine Kuhherde, die bis an die Schnauzen in diese üppigen Wiesengründe hinein taucht, gerät beim Herannahen des Sturmes in Unruhe. Die einen erheben erstaunt ihren Kopf, den die Vögel im Flug mit ihren Schwingen streifen. Die andern brüllen vor sich hin oder kauen traurig weiter. Einige bleiben noch gleichgültig beim Mahl der zarten Kräuter; das Haupt in dem dichten Futter vergraben, lassen sie nur die Höhe ihrer langen Rücken sehen, die sich wie kleine Barken zwischen den Wogen abzeichnen. Es beglückt, einen so originellen Anblick in der Malerei genießen zu können.

Dann ist noch eine ganze Schar junger Maler da, die Landschaften in recht guter Stimmung malen, deren Bilder wir jedoch nicht alle beschreiben können, wie Curzon, Grésy, Achard, Lapierre, Lavieille, Toudouze, Brissot, Bellel usw. Wir werden ihnen gewiß in den nächsten Salons wieder begegnen.

Unter den weiblichen Malern widmen sich nur dreizehn — die Zahl ist bös — der Landschaft. Erwähnenswert ist besonders Rosa Bonheur, deren Stiere auf der Weide besser sind als die von Brascassat. Sonst lieben die malenden Damen die Landschaft noch weniger als die kleinen empfindsamen Genreszenen, als Blumen oder auch Bildnisse.

1846

Unsere Landschafterschule liebt seit einigen Jahren das poetische Bestreben. Es gibt drei oder vier junge Maler, die so viel wert sind wie die alten Meister, und die sogar ganz neue Elemente in ihre Kunst hineingetragen haben, wie die Mannigfaltigkeit des Tones, die von den Holländern niemals gesucht wurde. Ruisdael ist unveränderlich grün; Huysmans von Mecheln ist braun; van Goyen ist grau: jeder hat seine Dominante, aus der kaum etwas entlegenere Nuancen hervortreten. Das ist Harmonie, ohne Zweifel; aber etwas monotone Harmonie. Wie groß auch die Überlegenheit der alten Meister sein mag, gewiß kann die Malerei auf dieser Seite noch gewinnen. Das hat unsre neue Schule unternommen, und bis zu einem gewissen Grad erreicht bei einem oder zwei der geschicktesten.

Français kommt in ihrem Gefolge, vorwiegend wie sie mit der ländlichen Poesie und dem Reichtum des Ausdrucks beschäftigt. Seine kleine Landschaft, die Meissonier illustriert hat, erntet großen Beifall im Salon carré. Sie ist für 1500 Francs an einen Liebhaber verkauft, der noch nicht genannt wird. Es ist eine der eigenartigsten Seltenheiten

in der heutigen Malerei. Die Figuren Meissoniers sind so fein, so geistreich, daß sie das Blattwerk der Bäume von Français etwas schwer erscheinen lassen, obgleich die Ausfürung der Landschaft sehr zart ist.

Die „untergehende Sonne" rötet den Hintergrund einer entzückenden Landschaft, die von einem Fluß bewässert wird. Ein Fischer sitzt daran. Jeder Fluß bringt einen Fischer oder eine Badende mit sich. Der Himmel ist mit Wolken von eigenartiger Form und rubinroter Glut bestreut. Die Wirkung ist hochpoetisch.

In seiner dritten Landschaft, die „Nymphen" betitelt, fühlt man etwas zu sehr die studierte Komposition durch. Wir wollen doch nicht in die historische Landschaft nach Art von Remond oder Bidauld zurückfallen, die die Natur für irgendeine mythologische Szene zurechtmachen, indem sie Niobe oder Diana zwischen Bäumen und Boden verschwimmen lassen.

Français veröffentlicht in diesem Augenblick zugleich, im Verein mit Charles de Tournemine, ein reizendes Album unter dem Titel „les Artistes contemporains". Die erste Lieferung enthält vier ausgezeichnete Lithographien nach Decamps, Marilhat, Roqueplan und Jules Dupré. Die zweite soll Rousseau, Cabat, Decamps und Français selbst umfassen. In den folgenden Lieferungen kommen dann Eugène Delacroix, Bonington, Diaz, Vidal, Raffet, Gavarni, Dauzats, Isabey usw. Die Auswahl

ist vorzüglich, und solch ein Album wird ohne Zweifel sehr willkommen sein, sowohl für die Salontische, wie für die Mappen der Sammler.

Cabat, den wir so sehr lieben, erscheint auch wieder im Salon. Aber ach! er hat seinen Aufenthalt in den Schatten eines ausländischen Klosters beibehalten. Man sollte ihm doch eine Wohnung in den Ateliers des Instituts anbieten. Italien wird verhängnisvoll für die naive und aufrichtige Begabung Cabats. Er täte besser daran, auf einem Bauernhof der Normandie zu wohnen als in einem Kloster. Es ist merkwürdig: für die Mehrzahl der Künstler, die sich im Süden einleben, verschleiert sich die Sonne. Wenn Italien ihren Geist öffnet, so verschließt es ihre Augen. Cabat hat sicherlich nach Seite der Komposition und des Stiles gewonnen; aber er hat recht verloren, was Licht, Reichtum und Mannigfaltigkeit betrifft. Gaspar Poussin hat ihn verhext wie so manche andre. Cabat denkt nicht mehr so viel an die äußere Natur; er betrachtet die Landschaft in seinem Geist, und bildet sich ein, eine Gegend besser anordnen zu können, als es die Natur mit ihrem allmächtigen Zauber vermocht hat. Es gibt aber nur einen einzigen Künstler auf der Welt, der in der sogenannten stilisierten Landschaft Erfolg gehabt hat: das ist Nicolas Poussin. Es ist wahr, Poussin hatte sie eben selbst erfunden. Aber alle die ihn nachzuahmen versucht haben, sind noch zu einem falschen System irregeleitet worden.

Die „komponierte" Landschaft ist übrigens eine unbestreitbare Ketzerei. Der Mensch kann einen Menschen schaffen, weil er dessen Typus in sich trägt; aber der unnahbare Himmel und die unendliche Welt geben ein so verwickeltes und wandelbares Bild, daß der Maler die Elemente dazu aus der Wirklichkeit erhaschen muß und sie dann nur mit einem Hauch seines eigenen Lebens zu beseelen vermag. Es gibt keine Landschaften, die weniger tief sind als die Gaspar Dughets, Fr. Millets und Orizontes, mit ihrem Streben nach endloser Ferne und ihren majestätischen Profilen von Bergen und Ruinen gegen den Himmel. Luft ist nicht darin, und gerade der Himmel fehlt ihnen. Nun aber gibt es kein Land ohne Himmel, d. h. keine Landschaft ohne Luft und Licht. Wenn man sich ausschließlich mit der Form abgibt, mit den Linien und dem Bewegungszug der Baumstämme oder mit der Zeichnung des Stofflichen, so entschlüpft einem der Himmel. Alle Landschafter wissen wohl, daß der Himmel nicht nach der Komposition angebracht werden kann.

Die beiden Landschaften von Louis Cabat sind Meisterwerke, und doch Irrungen. Das Erdreich hat eine seltene Festigkeit, die Bäume machen sich vortrefflich, der Lokalton besitzt eine gewisse Kraft; aber das Ganze ist eintönig und bedrückend. Die Sonne spielt nicht wie ehedem zwischen dem beweglichen Gehänge der Zweige.

Eine solche Natur vermag ohne Zweifel Me-

lancholie und Seelenfrieden einzuflößen; aber die Menschen haben schon genug solcher abscheulichen Stätten erfunden, wie Gefängnisse, Kirchhöfe und Klöster, wo man derartigen traurigen Eindrücken begegnet. Laßt doch die Landschaft wenigstens ihre Heiterkeit und die Sonne ihre gute Laune bewahren, um uns über die Langeweile alles übrigen zu trösten.

Aligny ist auch traurig, obgleich er in seinen Bildern eine lebhafte Beleuchtung und den hellen Tag erheuchelt; das liegt an seiner allzu bestimmten und kleinlichen Zeichenweise. Seine „italienische Villa" im Salon carré und seine „Ansicht aus dem Kirchenstaat" sind in einem wenig harmonischen Hellgelb gehalten. Man vermag die Blätter an dem Safranbaum zu zählen, der die Mitte dieser Ansicht einnimmt. Die Komposition der Villa ist sehr glücklich, aber die eigentlich malerischen Vorzüge fehlen. In Lithographie oder Radierung würde sie gewiß Erfolg haben.

Ein junger Maler, den wir schon in den vorigen Ausstellungen kennen gelernt haben, Charles Leroux, hat zwei große Landschaften ausgestellt, eine „Erinnerung an Hoch-Poitou" und eine „Lande"; sie hätten gewiß Anrecht auf einen besseren Platz als sie einnehmen. Charles Leroux hat sehr anziehende Eigenschaften, poetisches Empfinden und kraftvolle Ausführung. Es fehlt ihm nur das Geschick, das Stück Landschaft, das er malen will, in gutem Verhältnis herauszuschneiden. Aus seiner „Lande" könnte man zwei ziemlich vollwertige Bilder machen.

Rechts der Waldrand und wohlstudierte Bäume; links das kahle Feld, solides Erdreich mit Kräutern in allen Farben und ein Himmel, der etwas zu stark mit Blau und Rot gemustert ist.

In der „Erinnerung an Hoch-Poitou" könnte man auch die ganze linke Seite wegschneiden, die der Einheit der Komposition nur widerstrebt. Der Mittelpunkt des Bildes ist unabänderlich festgelegt an dem heimlichen kleinen Flüßchen, in das der Schatten der eleganten Bäume taucht, die einen Vorhang gegen den Himmel bilden. Das Erdreich im Vordergrund, das Wasser, die Gestalt der hohen Stämme gehören der guten Schule an, zu deren Vertretern Jules Dupré als einer der geschicktesten zählt. Charles Leroux sollte von allem etwas weniger in seine Bilder bringen: damit würden sie gewinnen. Wir haben ausgezeichnete Entwürfe von ihm gesehen, in feinster Farbe und ursprünglichster Leichtigkeit. Das Übermaß der Arbeit an einem gegebenen Vorwurf kann zum Fehler werden.

Der Fehler Troyons, der ein geschickter und energischer Praktikus ist, besteht in der Einförmigkeit seiner Durchführung. Alles wird mit vollem Impasto aufgetragen und wie mit regelmäßigem Pinselstrich. Der Grundton seiner Farbe ist ein Silbergrün, auf das er dann nachträglich vereinzelte Lichter zu setzen scheint, nach der Art des alten Landschafters Giroux, der so alle seine Bilder glitzern ließ. Wir ziehen die kleinen Landschaften vor, besonders die „Studie aus Fontainebleau",

und nicht das große „Tal der Chevreuse" in Hochformat.

Die „Kuhherde am Rand eines Waldes" von Coignard ist viel beachtet worden, wie wir sogleich am ersten Tage vorausgesehen. Es ist wirklich eine der amüsantesten Landschaften im Salon. Wer kranken Gemütes ist, mag nur Halt machen vor diesem strahlenden Walde, wo die Kühe in duftigen Kräutern wühlen, oder vor dem „Frühling" von Müller, wo alles unter Blumen schimmert, oder vor den Bildern von Diaz, in denen die Sonne niemals untergeht. Coignard hat diesem unerschöpflichen Zauberer wenigstens einen Lichtstrahl entwendet; aber Feuer und Licht haben ja das Vorrecht sich mitzuteilen ohne auszulöschen. Diaz hat all seine Sonne bewahrt, obwohl Coignard sich an seinem Feuer entzündet hat.

Corot hätte eines lebendigen Funkens nötig. Mit etwas höherer Wärme würde seine „Ansicht von Fontainebleau" eine vorzügliche Landschaft sein. Das Temperament ist gut, die Stimmung poetisch, das Herz ehrlich, der Geist edel; aber die Haut ist zu bleich.

Hoguet ist auch zu grau, aber sehr fein und sehr harmonisch in diesem Mollton. Seine „Erinnerung an Schottland" mit einer Brücke über Felsen hat ihn aus der Nachahmung Isabeys entrückt. Nachdem er diese Brücke überschritten hat, kann Hoguet ganz allein vorwärtsgehen.

Louis Leroy ist nicht so glücklich wie im vorigen Jahre. Achard auch nicht. Victor Dupré ist auf dem rechten Wege und ebenso Bronquart. Brissot von Warville und Toudouze werden bald von sich reden machen; Anastasi, Pron, Mazure und mehrere andre versprechen gute Maler zu werden. Joyant malt noch immer seine Architekturansichten in der Art Canalettos oder Guardis. Garbet und Lottier haben in Mosaik gemalt, der eine den „Carneval", der andre den „Hafen von Algier". Die „Schafherde" von Rosa Bonheur macht einem Lust, den Hirten zu spielen, mit Stab und Seidenkleid und Bändern.

1847

Corot hat niemals bessere Malerei gemacht als seine „Abendstimmung" im großen Saal: ein Fluß, gegen die Mitte eine Barke, die sich schwarz abhebt, rechts und links Gruppen großer Bäume, der Himmelsgrund bleiern, fast in demselben Ton der Dämmerung; — nur zwei Noten die sich verbinden oder sich antworten, das tiefe Bister und das matte Silber; eine einfache ernste Ausführung; sehr melancholisches Gefühl; Schweigen und Träumerei — das ist es.

Steht nur einmal still vor diesem Bildchen, das zuerst nur aussieht wie eine unklare Skizze. Dann fühlt man schon die matte, fast unbewegte Luft, taucht hinein in den durchsichtigen Nebel, der über dem Flusse schwebt, weit, weit hinaus mit den grünlichen Tönen des Himmels am Horizont. Dann lauscht man den unmerklichen Lauten in dieser friedlichen Natur; kaum ein Rascheln der Blätter oder das Plätschern eines Fisches auf der Wasserfläche. All die Stimmungen steigen in uns auf wie eines Abends, wo wir einsam am Ufer eines Sees saßen, und nach eintönigem Tagewerk warteten, bis die Nacht ihre ersten Sterne entzündete.

Wenn die Malerei den Zweck hat, andern den Eindruck zu vermitteln, den der Künstler vor der Natur empfunden hat, dann erfüllt die Landschaft Corots alle Forderungen der Kunst. Wie bringt doch diese recht eigentümlich gemalte Landschaft solche Wirkung hervor? Mir scheint, die etwas mystische Malerei Corots wirkt auf den Beschauer beinahe ebenso, wie die Musik auf den Dilettanten, durch ein indirektes und unerklärliches Mittel. Wie kommt es, daß eine musikalische Phrase von Beethoven, ein unbestimmter flüchtiger Ton bereits, unvermeidlich eine bestimmte Idee und keine andre hervorruft? Man hat in unsern Tagen den Ausdruck der Musik in direkten und materiellen Mitteln gesucht, in der Ähnlichkeit des Geräusches mit dem darzustellenden Dinge; aber die große Trommel und die Zimbeln haben niemals solchen Erfolg gehabt, wie eine einfache, reine Melodie, die sich an die Seele wendet. Die nachahmende Musik wird niemals die poetische aufwiegen.

Es ist sicherlich eine Schwäche, in einer bildenden Kunst wie die Malerei, das Bild nur unvollständig anzudeuten, selbst wenn die Empfindung darunter ist. Das ist die naive Schwäche Corots. Seine Originalität erscheint nur unter dreifachen Schleiern, die er noch in keinem Bilde zu lüften vermocht hat. Diese Verlegenheiten der Ausführung, diese peinliche Zeichnung, die gleichwohl zur Eleganz gelangt, diese trübe schlecht aufgetragene Farbe, alles verrät eine mühselige Ausdauer, die

doch niemals zur freien Herrschaft über die Praxis seiner Kunst hindurchdringt. Corot ist wie ein empfindsamer und beredter Mensch, dessen Worte doch immer unter seinem Eindruck bleiben. Wir haben jedoch Skizzen von ihm gesehen, die flottweg gemalt waren und auf den ersten Wurf so richtig in der Wirkung mit ihrem weichen Licht, daß sie auch neben viel kräftigeren und glanzvollern Malereien standhalten.

Die andre Landschaft ist so, wie er immer malt, eine Art Idylle, etwas bleich: ein nackter junger Hirt spielt mit seiner Ziege. Ich habe immer gemeint, Corot würde die Bretagne besser wiedergeben als Griechenland. Das wäre ein Versuch, den er machen könnte, und gewiß würde sein Ruf dabei gewinnen.

Charles Leroux ist fast das Gegenteil von Corot. Seine Ausführung ist sehr geschickt, sehr kraftvoll und vielleicht zu kompliziert. Die ländliche Stimmung, die er in seinen Landschaften sucht, wird fast erstickt unter der wirklichen und soliden Hülle eines bis zur Übertreibung gequälten Farbenauftrags. Seine Skizzen haben viel mehr Leichtigkeit, Gefühl und Poesie, als seine ausgeführten Gemälde. Diesmal ist ihm eine große „Ansicht von Escublac" an der Küste von Croisic abgelehnt worden, die schwungvoll nach der Natur gemalt ist. Drei oder vier vom Wind gekrümmte Bäume zeichnen ihre seltsame Silhouette auf der sandgelben Böschung, die durch die Sonne im Sturmwetter

grell beleuchtet wird; — rechts das Meer, vorn ein kreidiges Erdreich mit einigen Seegewächsen. Marvy macht eine Radierung nach diesem schönen Werke.

In der „Erinnerung an den Wald von Gavre" in der Bretagne, eine von vorn gesehene Eichenallee, die in ihrer ganzen Festigkeit gegeben wird, ist der Boden überall mit etwas hartem Grün bedeckt. Auch die Bäume sind in vollem Grün und fast ohne Halbtöne, die es mildern würden. Jeder Zweig, jeder Blätterbüschel ist mit einer Nachhaltigkeit studiert, die alle Formen schwer macht. Was dem Bilde vornehmlich fehlt, ist die Mannigfaltigkeit des Strichs und die Abwechslung in der Farbe.

„Der Ulmenhain" ist freier gemalt. Charles Leroux ist dabei weniger bemüht gewesen, ein Ausstellungsbild zu machen. Seine grünen oder entlaubten Bäume, seine lebenden Hecken und sein dürres Kraut, sein tiefer und brauner Fischteich gehen gut zusammen. Die Ulmenallee hat viel Charakter und Größe. Wir haben das Land der Vendée oft besucht, wo Leroux seine Lieblingslandschaften holt, ein wildes, kraftvolles Land, mit Baumcharakteren, die man anderswo nicht findet, einer kurzen, farbenreichen Vegetation, einem ganz eigenartigen Himmelsstrich: ein Land, wo die Menschen und die Bäume eine gesunde, heilsame und erquickende Luft atmen.

Charles Leroux besitzt die wichtigsten Gaben eines guten Landschaftsmalers. Seine Neigung für

das Land wird durch ein tägliches Leben an freier Luft unterhalten, und so bewahrt er der Natur auch ihre entscheidenden Züge. — Der wahre Stil ist derjenige, der den Gegenstand in seiner wesentlichen Eigenart wiedergibt. — Leroux ist außerdem ein sehr geschickter und energischer Maler. Hätte er nur etwas mehr Leichtigkeit der Hand, mehr Mannigfaltigkeit der Färbung, so müßte er sofort in die erste Klasse gestellt werden. Man darf wohl glauben, daß er dazu gelangen kann.

Jeanron hat in diesem Jahr eine große, sehr beachtenswerte Landschaft geliefert unter dem Titel „Die Ruhe des Feldarbeiters". Es ist die Landschaft der Umgegend von Paris, traurig und nackt, aber doch fruchtbar, gewissermaßen ein Proletarierland, das sich nicht selber zu eigen gehört, das auf Luxus und Laune verzichten muß, um Frucht genug hervorzubringen. Jeanron ist immer ein plebejischer Maler gewesen, bis hinein in den Ausdruck der Landschaft. Er liebt die stark bearbeiteten Ackerflächen, die niemals ruhen, oder die wilden unbezähmbaren Felsen. Erlesene Blumen gedeihen nicht auf seinen Feldern, ebensowenig wie Geschmeide auf den Lumpen seiner rauhen Arbeiter oder seiner Bettler zu finden sind. Er überläßt den fashionablen Malern gern die Spitzen und Prachtstoffe, und auch die Rasen mit Email oder die Gebüsche mit Rosen.

Seine „Feldarbeit" bietet also einen Anblick der Natur, den die Künstler noch wenig ins Auge

gefaßt haben, ganz neu und ganz richtig im Charakter. Ich bin sicher, daß die französischen Feldarbeiter Jeanron den Preis des Salons zuerkennen würden. Eine Jury, die sich auf Malerei verstünde, hätte ihn gewiß auch in besseres Licht gebracht. Da hätte man die freie Haltung der Bauern bei ihrem Karren auf dem durchfurchten Boden gesehen, die schönen wuchtiggebauten Gäule, wie Géricault sie zu machen verstand, die Solidität des Vordergrundes, die Abstufung der Perspektive, die auf dem platten Lande schwierig ist, die Tiefe des Himmels, die männliche Kraft des Pinselstrichs und alle sonstigen Kennzeichen einer vollendeten Übung.

Die Landschaftsmaler, die so ihre Figuren im Einklang mit der sie umgebenden Außenwelt behandeln, sind selten, obgleich die alten Meister diesen Unterschied in den Arten der Malerei niemals gemacht haben, mit Ausnahme vielleicht der Holländer.

Jeanron hat noch ein andres Bild ausgestellt, einen „Schmuggler", der schweigend und eifrig soeben um die Ecke eines Felsens herumbiegt. Diese Darstellungen, die dem Maler der „Schmiede von Corrèze" der „Gassenbuben in der Julirevolution" geläufig sind, diese Bettler und Zigeuner geben ihm einige Verwandtschaft mit dem Talent Leleuxs. Alle beide lieben die Geschichte solcher Rassen und Individuen zu erzählen, die von der Zivilisation noch nicht angegriffen sind oder die sie wenigstens nicht

zu besiegen vermocht hat. Unsre Maler täten gut daran, sich etwas der populären Seite zuzuwenden. Wenn die einstige Aristokratie einem Tizian und van Dyck vornehme Typen darbot, so entfernt sich die heutige Bourgeosie täglich mehr von der Eleganz und dem großartigen Benehmen. Die öffentlichen Auftritte des modernen Lebens eignen sich nicht sehr zu originellen und prächtigen Bildern. Die Kleider des Arbeiters haben mehr Bequemlichkeit als die des Müßiggängers; ein Gossenkehrer ist schöner für die Malerei als ein Notar oder ein Kaufmann. Die Physiognomie und die Mimik des Volkes sind viel ausdrucksvoller als die Maske und die Kleiderpuppe des dritten Standes.

Gegenüber den „Feldarbeitern" von Jeanron stößt man auf den „Kampf der Stiere" von Coignard, ein Pendant seiner im letzten Salon ausgestellten Landschaft. Es ist ein Waldinneres mit einer Herde vielfarbiger Kühe. Coignard hat den Sommer in der Umgegend der Gorge-aux-Loups, in einem der unbetretenen Gebiete des Waldes von Fontainebleau zugebracht, ohne zu argwöhnen, daß sie, ach, wie bald! von der mörderischen Bande der Forstverwaltung vergewaltigt werde. Warum hat der Maler dasselbe Verbrechen an den hochstämmigen Bäumen begangen, die in seinem Bilde den Hintergrund bilden? In der ursprünglichen Komposition hoben sich die wütenden Stiere von Bäumen ab, deren kraftvoller Ton einen glücklichen Kontrast von Rot und Grün ergab. Seitdem Coignard aber seinen Wald

niedergeschlagen hat, ist keine genügende Vermittlung mehr zwischen dem Purpur der Sonne, die ihr letztes Feuer gegen den Horizont wirft, und dem fahlen Rotgelb der mächtigen Streiter. Der Himmel ist zu gleichmäßig lebhaft für die Gewaltsamkeiten im Vordergrunde: denn dieser Kampf der Stiere ist mit seinem vollen wilden Drang gemalt. Die Formen und die Bewegung sind sehr kühn gezeichnet. Das sind Zuchtstiere von reiner Rasse in natürlicher Größe, obgleich sie auf dem Bilde nur das Verhältnis der Stiere eines neuerwählten Akademikers haben.

Rosa Bonheur, die vor der französischen Revolution zur Akademie gehört haben würde, bringt Zugochsen unter das Joch und läßt ihre Herden auf den Weideplätzen des Cantal ausruhen. Fräulein Rosa malt fast wie ein Mann. Ich wünschte die Kraft ihres Pinselstrichs dem Herrn Verboeckhoven und andern Feinmalern, die ganz wie junge Damen stricheln.

Flers träumt immer von seiner Normandie, wo er das Licht der Welt erblickt hat, und wenn er sich bei der Insel Saint-Ouen aufhält, so geschieht es, weil er da, wie in seinen normandischen Wiesen, hohe Halme, Weidenbäume und Pappeln findet und Buchen, die sich im Wasser spiegeln. Flers gehört auch zu den guten Landleuten, die englische Gärten und Alleen à la Mac Adam verabscheuen. Er zieht es vor, seine groben Holzschuhe anzuziehen, um durch den Tau zu schreiten; er wird gewiß nicht

seinen Garten jäten, noch seine Apfelbäume am Spalier kreuzigen oder gar den Entenflott von seinem kleinen smargdenen Weiher abschöpfen. Er schont die mikroskopischen Wälder, wo die Insekten schwirren, und die Wassertümpel, wo sich der Laubfrosch versteckt. Flers ist ebenso ein Sohn der Normandie wie Leleux ein Sohn der Bretagne.

So haben sich unsre Landschaftsmaler in Frankreich und der Welt geteilt: Hoguet hat die Butte de Montmartre genommen und die Windmühlen, die er mit Schwung und Geschick ohnegleichen dreht; Joyant hat das Erbe Canalettos und Guardis in Venedig angetreten; Very, Brissot, Anastasi, Leroy lieben das Gehölz; Thierry die Phantasielandschaft; Victor Dupré die Hütten unter Bäumen versteckt, André die eleganten auf Hügeln gelegenen Gehäge; Adrien Guignet die wilden Schluchten und das rote Gestrüpp; Michel Bouquet die frischen Täler; Chardin die Herbstwirkungen und Sonnenuntergänge. Karl Girardet hat sich dagegen auf Kairo geworfen und seine „Ansicht eines egyptischen Begräbnisplatzes" hat viel Originalität. Hugues Martin hat sich an die Wüste gewagt, die ganz nackte, unabsehbare Wüste mit einem gelben Kamel im gelben Flugsand und dichter gelber Dunstatmosphäre darüber. Delessart hat einen kleinen rätselhaften „Abend" gemacht. Lapierre und Chintreuil haben sich die poetischen Länder vorbehalten, die von Corot erfunden sind und gar nicht auf den Landkarten der Geographie existieren.

Das Bild von Chintreuil ist eine Art Elegie, wo die Bäume seufzen wie irrende Schatten der Abgeschiedenen. Ein junges Mädchen träumt am Rand eines Brunnens sitzend. Alles zittert unbestimmt, ohne Halt auf der Erde: es ist eine schwache unentschiedene Malerei, in der man freilich eine gewisse Zärtlichkeit der Einbildungskraft ahnt, wie Béranger sagt.

Lapierre ermangelt in dem neuen ernsten und doch eleganten Stil, den er angenommen hat, der soliden Eigenschaften nicht; denn er hat als eifriger Naturalist angefangen und mit den Granitblöcken von Fontainebleau gerungen. Jetzt scheint er zwischen Corot und Paul Flandrin Halt machen zu wollen.

Dieser letztere hat vier Bilder ausgestellt, den „Frieden" und die „Gewalt", kleine ovale Gegenstücke im Gefühl des Francisque Millet; eine „Löwin" auf der Jagd, die nichts mit den Löwinnen der Wüste gemein hat, noch denen des Zoologischen Gartens oder den Bronzelöwinnen von Barye; — dann eine arkadische Landschaft, bukolisch, mythologisch, antikisch, eine ganz konventionelle Landschaft, nach einem System komponiert, dem die Natur ganz fremd gegenübersteht.

Wir sind weit entfernt, den Künstlern die Nachahmung der Natur zu predigen, in den Landschaften nicht mehr als in anderen Gegenständen, an denen die menschliche Person Anteil nimmt. Übrigens, was ist denn auch die Realität überhaupt? Gibt es

für alle Welt eine und dieselbe Wirklichkeit? Keineswegs. Denn hundert Maler, die naivsten von der Welt, die sich alle vornehmen, ein Ding vor ihren Augen zu kopieren, sehen es und geben es in hundert verschiedenen Weisen, die einander oft ganz entgegengesetzt sind.

In bezug auf uns nimmt alles, was da ist, eine Form und eine Farbe an, die sich nach unserer eignen Organisation richtet. Das Grün ist mehr oder minder blau, mehr oder minder gelb, je nach der Sehkraft, und die Wesen fallen uns auf durch mehr oder minder hervorstechende Charakterzüge, je nach dem verschiedenen Temperament. Ja, noch mehr, derselbe Mensch sieht nicht immer das nämliche Ding in der nämlichen Weise. Wunderbares Geheimnis der Mannigfaltigkeit und des Unendlichen!

Wie vermöchte man also in den Künsten die Wirklichkeit zu kopieren? Es sind ja Schulen dagewesen, die diesen Anspruch erhoben; aber es ist diesen engherzigen Sektierern auch geschehen, was unvermeidlich war, daß sie, wider Willen, niemals sich ihrer Persönlichkeit entäußern konnten und daß sie, wie immer, mit einer Mischung und einer relativen Annäherung endeten.

Lassen wir also diesen vermeintlichen Naturalismus beiseite, der wider die Natur ist und nicht einmal existieren könnte, diese absurde Theorie der materiellen Nachahmung, die zuallererst den Selbstmord des Künstlers und die Nichtigkeit aller Dinge voraussetzen würde; denn man müßte ja auf einen

Schlag die Seele des Künstlers und das unaufhörlich wandelbare Leben des Wesens selbst, das er malen will, aufheben. Nehmen wir die Sache, wie sie in Wahrheit liegt, daß die Kunst aus dem Eindruck, den die Natur auf den Menschen macht, hervorgeht, aus dem Reflex der Außenwelt in dem Mikrokosmos, in dieser kleinen Welt, die wir in unserm Innern tragen. Aber diese Verbindung fordert die Natur als unentbehrlichen Bestandteil, ebensowohl wie die Empfindung des Künstlers. Wenn der Geist allein arbeitet, fern von dem natürlichen Einfluß und gewissermaßen aus dem Leeren, so haben die bei solcher Onanie entstandenen Gebilde nicht den Charakterzug des Lebens und der Dauer. Sie werden zergehen wie Samen, der den Winden preisgegeben ward.

Hingegen, wenn der Künstler nicht selbst sein eignes Objekt ist, wie ein deutscher Philosoph sagen würde, wenn er sein Objekt außer sich nimmt, und seinen Ausgangspunkt von der Natur, dann ist die Erzeugung des Gebildes nach seiner doppelten Beziehung normal. Der Künstler hat viel mehr sympathische Berührung mit den anderen Menschen, die alle auch, jeder nach seiner Art, die Auslegung der selben natürlichen Objekte verfolgen.

P. Flandrin gehört dem System an, das die Natur dem einsamen Stolz des Menschen aufopfert. Er ist zurückgekommen auf die Schule Bidaulds, J.-V. Bertins und der Landschafter der Empirezeit. Seine Theorie ist durchaus dieselbe: eine Land-

schaft im hohen Stil zu komponieren, ohne aus seinem Hause herauszugehen. Das Rezept dafür ist leicht und einfach: man nehme eine großartige Gegend, elegante Bäume, etwas Architektur, Hintergrund von Bergen und einen klaren Himmel; im Vordergrund irgendein antikes Grabmal, Lorbeergebüsch, einige Säulentrümmer, eine nackte oder römisch drapierte Figur.

Aber wir kennen dies triviale Verfahren schon zur Genüge; wir haben es nicht erst unter dem Kaiserreich kennen gelernt, sondern schon im 18. Jahrhundert in der kalten Schule der Zuccarelli, der Pannini und Locatelli; ja schon im 17. Jahrhundert, in dem bösen Gefolge des Gaspar Dughet und des großen Nicolas Poussin. Wir haben genug von den Orizzonte und den Lahyre wie das; genug von Bidauld und von Bertin. Gehen wir zu minder heroischen Exerzitien über.

Ich gebe gern zu, daß Paul Flandrin ein erlesener Geist ist, der sich mit der banalsten Theorie von der Welt fast schon aus dem Gemeinen rettet, und der das Talent hat, altem Zeug, das überall nachhängt, einen gewissen Stil zu verleihen. Seine große Landschaft mit einem Streit nackter Hirten ist eins der besten Gemälde, die er gemacht hat. Das Theater für die bukolische Dichtung ist wundervoll angeordnet: die Bretter in der Mitte, die Baumkulisse rechts und links; im Hintergrund eine papierne Dekoration, die man nach Bedarf vertauschen kann. Diese Landschaft ist ruhevoll, nicht ohne ge-

wissen Reiz; die Luft hat mehr Weite und Tiefe als in den gewöhnlichen Landschaften Flandrins. Ich wüßte kaum ein Bild im Salon, das besser zu gleicher Zeit die Vorzüge eines Menschen und die Fehler eines Systems der Malerei aufwiese. Ich habe niemals die Ehre gehabt, Paul Flandrin selbst zu sehen; aber ich würde doch nicht in Verlegenheit geraten, wenn ich sein Porträt entwerfen sollte. Ich weiß sicher, daß es nicht unter den Typen von Rubens zu finden wäre.

Paul Flandrin, der gewiß ein sehr intelligenter Mann ist, — und ebendeshalb verharren wir vor seinem Bilde, da wir Unbedeutende und Nichtige auch nicht zu quälen pflegen —, Flandrin sollte sich an die seltsame und lehrreiche Geschichte der Landschaft im neunzehnten Jahrhundert erinnern, eine Episode der Kunst, die wir einmal später ausführlich erzählen wollen. Der Salon von 1847 bietet übrigens noch die Grenzpfähle dieser reißend schnellen und gründlichen Revolution; denn wir finden Watelet und Jollivard, zwei Bürger der Constituante, die keine Ahnung hatten von Danton, Robespierre, St. Just und dem Nationalkonvent.

Unter dem friedsamen Regiment von Bidauld, dem Louis-Seize der Landschaft, hätte Watelet dessen Bailly werden sollen, mit dem Unterschied, daß alle beide, Bidauld und Watelet lange und glückliche Tage genossen haben. — Watelet, der einfache und naive Mensch, der nicht zum Stamm der Cäsaren gehörte, sondern zu jenem Stamm ehr-

licher Künstler, deren Heim in einer Mühle George Sand so hübsch in ihren „Briefen eines Reisenden" gemalt hat, — Watelet kommt plötzlich mit einer Bauernhütte, einem rauchenden Dach, einem ländlichen Gehöft, einem Fluß mit Enten, einem kleinen Pfad mit Herbstblättern bestreut.

Die Revolution schien nicht eben fürchterlich, beim ersten Anblick; denn Watelet war kaum stärker darin, den Charakter des modernen Landes zu malen, als Bidauld mit seinen antiken Tempeln und seinen vorchristlichen Landschaften. Die Plebs aber begriff doch wohl, daß Watelet gegen die Aristokratie der römischen Tyrannen und der wilden Bäume protestierte. Wie der alte Maire von Paris wurde Watelet sehr berühmt, und bald nahm man neben ihm noch Jollivard an, der die Kühnheit hatte, in das Innere wirklicher Wälder einzudringen mit Eichen und Holz, stachlichten Stechpalmen, melancholischem Wachholder und ungeniertem Kraut allerart.

Das dauerte eine Weile. Aber die Bastille war genommen, und die unruhige Jugend trieb ihre Eroberungen weiter. Gegen 1830 sah man plötzlich Abenteurerbanden, die sich der Natur und der Poesie bemächtigten und das alte Königtum über den Haufen stürzten. Decamps, Cabat, Roqueplan, Paul Huet, Marilhat, Jules Dupré, Rousseau waren die Führer dieser Revolution. Cabat, Paul Huet und Roqueplan sind, obgleich sie beim 10. August dabei waren, ein wenig Girondisten geblieben; aber

Diaz, Français, Leleux und eine Menge junger Unerschrockener sind zur Verstärkung der kühnen Neuerer herbeigekommen.

Hofft Flandrin eine Restauration zugunsten des göttlichen Rechts und der alten Religion? Da würde er Unrecht haben; denn die Kunstrepublik hat keinen Napoleon gehabt und wird auch keinen solchen Gewaltherrscher bekommen, dessen Despotismus die Barbaren zurückgebracht hat. Die Geschichte wiederholt sich nie, und in der Kunst ist auch, wie in allen Dingen, was einmal gestorben ist, tot und vollständig tot.

Die Revolution in der Landschaft 1861

Jetzt sind in den verschiedenen zeitgenössischen Schulen die Landschaftsmaler überall die stärksten. Den französischen Malern wird die Erneuerung der Landschafts-Schule verdankt; aber um gerecht zu sein, muß man sagen, daß die ersten Anläufe dazu auf die Engländer zurückgehen.

Die englische Schule zählt noch kaum mit, da man auf dem Kontinent schon von einer europäischen Kunst redet. England hat indes doch eine nationale Schule, in der fünf oder sechs ausgezeichnete Meister den Ton angeben. Gainsborough ist der originellste von ihnen. Ebenso hervorragender Porträtist wie Reynolds, ist er zu gleicher Zeit ein sehr natürlicher und gefühlvoller Landschaftsmaler. Von ihm geht Constable aus, oder wenigstens setzt ihn Constable fort, ohne ihn zu suchen.

Als in den Salons von Paris 1824 und 1827 einige Bilder von Constable erschienen, waren die französischen Landschafter noch bei der antiken und feierlichen, der mythologischen und hieroglyphischen Landschaft, die mit griechischen Ruinen

und Personen aus der Fabelwelt komponiert war. Es hatte in Frankreich nie etwas andres gegeben, als diese klassische Landschaft im Stil Poussins und der Bolognesen, oder die feenhafte und unmögliche Landschaft von Watteau und Boucher, Wandschirme, Schrankwerk- und Fächermalerei. Groß war also die Überraschung der Pariser Künstler, als sie die erste wahre Landschaft von Constable gemalt sahen, wahrhaftige Wiesen im Tau gebadet, einen wirklichen Fluß, der eine Mühle trieb, wirkliche nach der Natur kopierte Bäume. Es wird erzählt, daß Delacroix so stark davon ergriffen ward, daß er seinen damals in Arbeit befindlichen Gemälden einen ganz anderen Tonfall gab.

Zur selben Zeit hatten sich Bonington in Frankreich und andre Landschafter in England, z. B. Turner in gewissen Momenten seiner Malerlaunen, wieder darauf verlegt, wie Constable — und schon Gainsborough seit dem Ende des 18. Jahrhunderts — die natürliche Wirklichkeit zu studieren und sie getreulich wiederzugeben.

Bald folgten einige junge französische Künstler demselben Drang: Paul Huet, Camille Flers, Louis Cabat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, die damals fast noch Kinder waren; und bald nach 1830 bemerkte man plötzlich, daß es eine neue Schule der Landschaft gab. Eugène Delacroix hatte mittelbar dabei geholfen, und zwar durch den Charakter der Hintergründe und des Himmels in seinen großen Gemälden; Barye auch in einigen prachtvollen Aqua-

rellen, in denen er, nicht zufrieden, die Tiere in Bronze zu verewigen, sie inmitten kraftvoller Landschaften gemalt hat: Löwen, Tiger, Schlangen, Hirsche und Kamele; Decamps ebenso in den Waldinnern, in die er seine Jagdhüter und seine Treiber mit ihren kleinen Dachshunden hineintat.

Der Kampf war lang, um so mehr, als eine Gruppe junger aus der Schule zu Rom hervorgegangener Maler, wie Aligny, Edouard Bertin, Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin und andre in der alten akademischen Manier verharrten, jeden Felsen mit einem Prometheus, jeden Weiher mit einem Diogenes und seiner Schale, jeden Bach mit einer Najade und jeden Wald mit einem Chor von Nymphen belebten.

Fünfzehn Jahre lang wurden die Neuerer durch die Jury aus den Salons vertrieben und hatten große Mühe, sich bekannt zu machen, trotz aller leidenschaftlichen Sympathie einer verständnisvollen Kritik und trotz dem Beifall einiger außergewöhnlicher Liebhaber. In den Wald von Fontainebleau oder die Wälder der Isle-Adam oder von Compiègne zurückgezogen, in der Auvergne oder der Normandie, in den Landes oder den Pyrenäen, in allen den Gegenden, wo die Natur noch ihren freien Charakter bewahrt, hatten sie indessen eine Reihe von Meisterwerken geschaffen, die allgemach den Eintritt in die öffentlichen Ausstellungen erzwangen und in die Privatsammlungen übergingen.

Um Rousseau, Dupré, Diaz bildete sich eine

zahlreiche Schule, und mehrere dieser Zöglinge sind wieder ihrerseits Meister geworden, wie z. B. Troyon. Neben ihnen gab es noch einige unabhängige Individualitäten, wie Corot, der die Idylle oder Elegie mit seinem zarten Naturgefühl verbindet, wie Marilhat, der seine Inspirationen hauptsächlich aus dem Orient holt.

Gegen 1848 war die Revolution der Landschaft schon beim Triumph angelangt und ist dann durch die Weltausstellung von 1855 vollends geheiligt worden.

Decamps und Marilhat sind tot; aber ihre Werke schmücken unsere Museen und Galerien. Die Werke von Théodore Rousseau, von Diaz und Jules Dupré werden sich auf die Höhe der alten Meister der Landschaftsmalerei stellen; denn sie haben gewissermaßen die Natur so wieder eingesetzt, wie sie von Rembrandt und Philips Koninck, van Goien und Wijnants, Salomon und Jacob Ruisdael, Hobbema und van der Meer, Aalbert Cuijp und Aart van der Neer und so vielen anderen Holländern des 17. Jahrhunderts aufgefaßt und ausgedrückt wurde.

Die natürliche Landschaft ist wiedergefunden; verlieren wir sie nun nicht mehr!

Der Salon von 1861 zeigt uns mehrere Künstler, die zur heilsamen Erneuerung der Landschaft beigetragen haben. Es fehlt Cabat, der übrigens eine

andre Richtung genommen hat; Diaz, der soeben sein ganzes Atelier verkauft; Jules Dupré, der sich um öffentliche Ausstellungen nicht bekümmert; Troyon, dem man seine Bilder ohne Zweifel schnell abnimmt. Aber wir haben Paul Huet, Camille Flers und Corot, die noch immer dieselben sind. Wir haben auch die bleiche Plejade der Schule zu Rom: Aligny, Paul Flandrin, Alexandre Desgoffe, die sich nicht viel verändert hat. Wir haben eine Anzahl von Schülern, die von Rousseau, von Diaz, von Decamps, von Jules Dupré, von Corot ausgehen, zuweilen aus einer Mischung verschiedener Eigentümlichkeiten bestehen. Wir haben endlich einen der glänzendsten Meister selbst: Théodore Rousseau.

Théodore Rousseau

Die eigentliche Ausstellung Rousseaus, so, wie er heute ist, fand im Verkaufslokal, rue Drouot, vor einem Monat statt. Fünfundzwanzig Gemälde von ihm, die für diesen Zweck sorgfältig vollendet waren, wurden dort versteigert. Da gab's alle Arten von Gegenden, alle Jahreszeiten, alle Tagesstunden: Wälder und Weideplätze, Herbst und Frühling, Morgenstimmungen und Sonnenuntergänge. Der Erfolg war ansehnlich; aber die Künstler sind darin einig, die frühere Art Rousseaus seiner jetzigen vorzuziehen. Er würde gern behaupten, daß er eben erst anfängt, sein Handwerk etwas zu verstehen, ein Bild bis zu einer gewissen Vollendung durchzuführen und Werke hervorzubringen, wo die Vollendung der Arbeit nicht dem Ausdruck schadet, während er ehedem nur lebhafte Skizzen hingeworfen habe, die unvollendet blieben, weil er nicht imstande war, weiterzugehen.

Es kann aber wohl sein, daß er sich selbst schlecht beurteilt und daß er unrecht hat. Entwürfe, meinetwegen. Die Landschaft von Rubens mit dem Vogelsteller, der seine Netze spannt (im Louvre),

sein „Turnier" beim Graben eines Schlosses, seine Kirmes, sind doch auch wohl nur Skizzen? Aber es sind Meisterwerke. Gewisse Liebhaber würden fast alle Landschaften von Rembrandt nur kühne und rohe Skizzen nennen. Und doch, welche Meisterstücke sind auch sie. Rousseau selbst hat im Museum des Luxembourg einen „Waldrand" hängen, den der Katalog als Skizze bezeichnet, — auch ein kleines Meisterwerk, wie an Farbe so an Empfindung.

Man vermag auch kaum zu sagen, wann in den Schöpfungen der Meister ein Entwurf oder eine Skizze in ein „Gemälde" übergeht. Ist denn ein Gemälde immer vollendet? Ich finde meinerseits gar nicht, daß die geduldigen Gemälde von Slingelandt, der Mieris und selbst die Mehrzahl der Gemälde von Gerard Dou fertig sind: sie sind es allzusehr. Vielleicht waren sie vollkommener, ich meine ausdrucksvoller für das, was diese Maler wiedergeben wollten, in einem bestimmten Zustand der Vorbereitung, wo die Kleinarbeit des spitzen Pinsels noch weniger vorgeschritten war. Es liegt kein Grund vor, sich auf ein „Gemälde" einzuschwören, an dem drei oder vier Jahre lang nacheinander gearbeitet ward. Denn auch darin werden immer noch Einzelheiten fehlen, die man in der Natur wahrnehmen könnte, wenn man eine Lupe zuhilfe nimmt.

Dies Übermaß der Ausführung bemerkt man freilich nicht auf den Landschaften Rousseaus, auch wo er sich am meisten bestrebt hat, die Gesamtheit

des Abbildes möglichst vollständig zu erreichen. Seine Empfänglichkeit vor der Natur, sein poetisches Gefühl, bewahren ihn vor Kleinlichkeit. Indessen, er würde gewiß nicht gewinnen, wenn er sein Talent noch weiter einengte. Er besaß in seiner Jugend die Freihändigkeit Hobbemas, die kraftvolle Breite Cuijps, sogar etwas von der phantastischen Art Rembrandts. Zur perlglatten Feinheit eines Wijnants zurückzukehren, wäre wohl kein Fortschritt. Bei allen Meistern, in allen Schulen ist der erste Wurf fast immer der beste, außer bei Rembrandt, diesem seltsamen Genius, der ganz ruhig anfängt, sich dann erwärmt und entflammt; ein Lichtschimmer zu Anfang, eine Feuerglut am Ende. Rousseau war voll Feuer in seinen ersten Arbeiten. Man denke nur an den „Abstieg der Kühe" in einer Schlucht der Schweiz, an die „Kastanienallee" aus dem schönen Lande Charles Lerouxs in der Vendée; an den „Sonnenuntergang" auf rauhreif-bedeckten Fluren, der neuerdings in der Ausstellung des Boulevard wiedererschien, und hundert andre Bilder, die vor 15 Jahren Künstler und Kritiker entzückten. Vielleicht bleiben die Werke dieser Periode auch ferner die kostbarsten in der Laufbahn dieses unermüdlichen Arbeiters, dieses tiefen und originellen Poeten, dieses Liebhabers der Natur, der es verstand, den Bäumen der Wälder und den Wolken des Himmels seine Seele mitzuteilen.

Die einzige Landschaft, die Rousseau im Salon von 1861 ausgestellt hat, ist die „Steineiche" be-

nannt. Im Vordergrund sind Felsblöcke verstreut, ganz mit Moos und Grün bedeckt; dann eine große knorrige Eiche, die diese Granitstücke beiseite gedrückt zu haben scheint, um zur freien Luft hindurchzudringen. Ihre breiten Äste erstrecken sich von einer Seite des Bildes zur andern und bilden unten gleichsam eine Bogenlaube, durch deren Schatten andre bemooste Felsen, wildes Gestrüpp, all das üppige Gewächs hindurchblickt, das die Gründe des Waldes von Fontainebleau kennzeichnet. Links nur ein ferner Durchblick auf den Himmel von kräftigem Blau in Tönen von dunklem Saphir. Hier und da erglänzen zwischen den Zweigen durch einzelne Strahlen, die auf dem ernsten Grün wie Sterne schimmern. Das ist sehr geheimnisvoll und sehr kräftig, obwohl etwas zu einförmig „gestrickt", wie man in den Ateliers sagt.

Dies Gemälde erreicht aber im Salon nicht seine volle Wirkung. Schöne Dinge gewinnen, wenn sie allein stehen, während man im Gegenteil glauben sollte, daß eine gewöhnliche Umgebung sie erst recht hervortreten lasse. Sie brauchen einen gewissen Platz, ein gewisses Licht, gewisse zarte Rücksichten. So sondert man auch in einigen Museen schon die außergewöhnlichen Werke ganz ab, wie z. B. in der Galerie zu Dresden die Madonna di San Sisto von Rafael, die ihren eigenen kleinen Raum für sich hat. Die „Antiope" Correggios und die „Gioconda" Lionardos würden sich auch im Grunde eines Boudoirs besser machen, als in dem großen

Saal des Louvre, wo übrigens nur Meisterwerke beieinander sind. Was heißt das also in der Ausstellung der Champs-Elysées, wo man bei einer harmonischen Malerei schon mit verletztem Auge anlangt, nachdem soviel widerstreitende und grausame Farben, soviel verdrehte und übertriebene Formen darauf eingedrungen sind. Ich glaube, man könnte eine ernste Landschaft von Ruisdael in den Salon einschmuggeln, ohne daß irgend jemand sie unter den dreitausend Bildern entdeckte, die da zu einem blendenden Kaleidoskop zusammenwirken.

Corot

Corot besitzt nicht die üppige Mannigfaltigkeit Rousseaus; er verfügt nur über eine einzige sehr beschränkte Tonleiter, und zwar in Moll, wie der Musiker sagen würde. Er kennt kaum mehr als eine einzige Stunde, des Morgens, und eine einzige Farbe, das bleiche Grau.

Er gerade würde gewinnen, wenn man eins seiner Bilder aus dem Salon herausnähme — eins nur, denn sie gleichen einander alle nahezu — das beste, das „der See" betitelt ist, und es irgendwo absonderte im Halbschatten eines ruhigen Raumes. In diesem Bilde ist ein tiefgefühlter Eindruck, der sich auf uns überträgt, eine ganz einfache, harmonische und richtige Wirkung. Das Wasser, die Bäume, der Himmel, alles ist in einen fast undurch-

sichtigen Nebel gehüllt. Es würde einem gut tun, in dieser Morgenfeuchte spazieren zu gehen und sich den Träumen zu überlassen, die diese schwankenden fast ununterscheidbaren Gebilde hervorlocken.

Corot streift nur diese duftigen fabelhaften Regionen und sieht darin auch nur Phantome erscheinen, flüssige Gestalten ohne festen Halt, wie der Nebel selber, die beim geringsten Strahl der wirklichen Sonne dahinschwinden würden. Er hat fast niemals ländliche Arbeiter darin gefunden, sondern immer nur ungreifbare Sylphen und Scheinbilder von Nymphen, die in der Luft tanzen.

Dies Hervorzaubern einer Phantasiewelt, über oder unter der Wirklichkeit, wie man will, hat seinen Reiz, und daran hält sich Corot. Er hat es in seinen sechs im Salon ausgestellten Bildern nicht aufgegeben: ein Nymphenreigen, ein Orpheus, die aufgehende Sonne, die Rast, eine Erinnerung an Italien und ein See. In der Erinnerung an Italien ruht eine nackte Frau, deren Formen, mit etwas mehr Deutlichkeit sichtbar, anmutig und korrekt sind. Aber welch zitternde schwanke Schatten nur sind die Eurydike, die Nymphen und Najaden, die im leeren Raum der übrigen Bilder herumirren.

Corot denkt ohne Zweifel an Claude Lorrain, den Maler der Morgenfrische, wo die Natur sich in Silberschleier hüllt; der ist doch aber auch der echte Maler des Sonnenscheins gewesen. Corots Bewunderer selbst finden, daß er daran erinnert. Ist das nicht sonderbar?

Paul Huet

Paul Huet hat immer außergewöhnliche Wirkungen gesucht. Er liebt die Erdbeben, die Wut des Meeres und der Stürme. Er muß nicht übel Lust gehabt haben, die Ausbrüche des Vesuvs zu malen. Die ruhige Natur zieht ihn nur selten an. Er braucht „Schwarze Felsen", einen Abgrund oder einen Strudel, die „Aequinoktialflut in der Umgebung von Honfleur". Dies letzte Bild hat Großartigkeit; es ist mit meisterhafter Wucht gemalt. Die Baumgruppen, die von der steigenden, unwiderstehlichen Flut getroffen werden, sehen aus, als empörten sie sich gegen die Gewalt, und ihre hohen Äste sträuben sich wie Haar. Die schwere dunkle Woge rollt, vorwärts, heran, und verbreitet Schrecken, wie die Sintflut von Poussin.

Ein anderes Gemälde von Paul Huet, eine einfache „Seestudie" am Kanal, ist auch von hoher Eigentümlichkeit. Zwei Töne nur: ein gleichartiger Streifen von gelblichem Grau für das Meer, ein Streifen Eisengrau für den Himmel. Aalbert Cuijp hat manchmal Seestücke in derselben Stimmung gemalt, die eine gleiche Wirkung hervorbringen.

Daubigny, dessen Aussehen noch ziemlich jungen Datums ist, hat sich aus einem Gemisch von Corot und Dupré eine Manier gebildet. Seine Gemälde im Salon sind schwach und tonlos, be-

sonders „die Ufer der Oise" und der „Ile de Vaux". Das beste ist das „Dorf" bei Bonnières, mit Häusern, die sich im Wasser spiegeln; aber auch dies Dorf, ist es aus Pappe oder aus Blech? Der Park mit Schafen erinnert an Jacque und Millet. Daubigny entbehrt der Individualität.

Chintreuil, der von Corot allein herkommt, hat sich doch von aller unmittelbaren Nachahmung frei gemacht. Er hat, wie Corot, ein sehr zartes Naturgefühl, und — ich weiß nicht recht — etwas Weibliches und Rührendes. Der junge Schwindsüchtige von Millevoye hätte sein „Fallen der Blätter" in der ängstlichen und unbestimmten Weise von Chintreuil malen können. Béranger liebte Chintreuil sehr und hatte einige Bilder von ihm in seiner bescheidenen Wohnung. Der „Tagesanbruch" nach einer Sturmnacht, das für die Verlosung angekaufte Bild, ist eins der bestgelungenen des Malers. Morgen und Abend liegen ihm ebensogut wie Corot.

Célestin Leroux schließt sich auch an Corot an, mehr als an Rousseau, bei dem er Unterricht genommen hat. Er ist der Bruder Charles Leroux', der oft schöne, feste Landschaften ausgestellt hat, die der Vendée entnommen waren. Die Bilder von Célestin haben nicht diese Meisterschaft, noch diese kraftvolle Farbengebung. Leicht gepinselt, in einer blassen Harmonie, kommen sie oft nur bis zu einer annähernden Wiedergabe oder Andeutung der poetischen und eigenartigen Gegenden, die der junge

Maler sich auszusuchen liebt. Mit etwas mehr Entschiedenheit könnte Célestin Leroux seinen Platz unter den tüchtigen Landschaftern einnehmen; denn er liebt die Natur und fühlt ihren Charakter wohl.

Victor Dupré ist auch ein Widerschein seines Bruders Jules. Er wählt ohne viel Federlesens sein Stück Natur, eine kleine Farm bei Limoges, eine Weide aus Berri, und weiß ihr Farbe, heiteres Licht und einen gewissen ländlichen Reiz zu verleihen.

Anastasi, ein andrer Nachahmer Jules Duprés und Rousseaus ist durch Corots Atelier hindurchgegangen. Diesmal ist er zum Studium der Gegend in Holland gewesen und hat von dort, unter andern Bildern, auch eine „Untergehende Sonne" heimgebracht, die ihre Wirkung tut.

Thomas, ein Schüler Jules Duprés, hat einen „Eingang ins Kastaniengehölz" ausgestellt, der sehr originell ist; — Herson, Schüler von Diaz, einige Ansichten aus der Normandie und ein gutes „Interieur der Kirche St. Maclou zu Rouen". — Wacquez, ein Schüler von Eugène Delacroix, eine „Jagd im Walde von Fontainebleau"; — Charles de Tournemine, Schüler von Eugène Isabey, fünf Ansichten aus dem Orient, die sehr fein und sehr geschickt gemalt sind; — Harpignies, Schüler von Achard, mehrere Stellen an den Ufern des Allier und der Loire, die mit Eleganz vorgetragen sind; — Charles-Jean Mercier, Schüler von Français, eine ausgezeichnete Ansicht von einer

„Dorfkirche" in der Umgegend von Paris, mit richtiger und harmonischer Lichtwirkung; — Français selbst, drei Ansichten vom Ufer der Seine; — und Flers sieben Gemälde aus seiner teuern Normandie.

Belly, der bei Troyon gebildet ist, scheint ein ausgemachter Praktikus zu sein. Er hat in Ägypten alle Kombinationen von Licht und Schatten gelernt. Wir haben von ihm schon einige Landschaften aus dem Orient gesehen, ebenso wahr und ebenso kräftig wie die Marilhats, aber schwerer. Unter den Bildern, die er in den Salon geschickt hat, gewähren seine „Pilger, die nach Mekka ziehen" einen packenden Anblick; es ist Großartigkeit in der Gruppierung dieser ernsten Prozession, die sich nach vorn bewegt. Im „Waldesinnern", das Belly für die Jagdhunde des Herrn Balleroy gemalt hat, ist auch Charakter und Energie. Belly ist Kolorist, das zeigt er in seinen Landschaften wie in seinen Porträts.

Ziem zählt auch fast zu den Meistern, und seine Gemälde sind in vornehmen Sammlungen gesucht. Er hat nur ein Triptychon ausgestellt, das drei kleine „Ansichten von Venedig" enthält, den Markusplatz, den Dogenpalast und die Seufzerbrücke.

Aber ach, was ist aus jenen vermeintlichen Meistern geworden, die man ehedem der jungen Schule der Landschaftsmalerei gegenüberstellte: Théodore Caruelle d'Aligny, der schon 1831 eine Medaille erhielt und 1842 das Kreuz; aus Alexandre Des-

goffe und Paul Flandrin, diesen Vertretern des großen heroischen Stils in Blattwerk und Blümchen, bei Regen und schönem Wetter!

Aligny ist heutzutage ohne Zweifel Direktor von irgendwas bei der Akademie und beim Museum in Lyon; denn der Katalog gibt als seine Adresse das Palais des Arts in Lyon. Das ist eine schöne Stadt, die manche schöne Stelle für die Landschaftsmalerei darbietet. Aber Aligny liebt mehr seine Erinnerung an Griechenland und Italien und hat in den Salon eine Ansicht der Skyronischen Klippen im Frühling geschickt, eine Erinnerung an die Ufer des Anio bei Tivoli und das Grabmal der Cecilia Metella in der Campagna von Rom. Für diese edlen Maler des Ideals hat die Natur keinen Wert: ein Vorwand höchstens ist sie, um ein Gemälde daraus aufzubauen oder um eine mythologische Szene darin zu erwecken. So bestraft sie denn auch Mutter Natur mit gänzlicher Impotenz. Die Gemälde von Aligny gleichen jenen gemalten Tapeten, mit denen man die Dorfwohnungen ausstaffiert. Wie wird sich das Grab der Cecilia Metella herrlich machen im reichen Hause der Madame James Rothschild, die so viel Kunstgegenstände und kostbare Malereien besitzt.

Die Bilder von Alexandre Desgoffe sind noch seltsamer als die von Aligny. Da ist ein gewisser „Faunentanz", wo alle sich mit ihren kleinen Bockschwänzen vergnügen. Und Bäume, wie man keine mehr sieht seit dem faunischen Zeitalter. Welchen Verwandlungen müssen Erde und Himmel

unterlegen sein, seit dem Tode der alten Götter und ihrer Gefolgschaft! Alles ist heutzutage verändert; aber es scheint doch nicht, daß die Natur dabei verloren hat. Wir haben heute Kraut, das wächst, Blumen, die gut riechen, fließendes Wasser, dünne Luft, und durchsichtiges Licht, während es damals in der mythologischen Zeit das alles nicht gegeben zu haben scheint; damals war es, wie auf unserem Theater, mehr aus Pappe, und diente nur als Dekoration zum Hintergrund einer Schar monströser Wesen. Vom Heidentum geht Desgoffe dann aber gern zur Bibel über, und als Gegenstück zum „Faunentanz" hat er einen „Verkauf Josephs durch seine Brüder" gemalt. Es ist auch schon lange her, seit jener Geschichte, und man würde Mühe haben, einige Züge unsers heutigen Lebens darin zu erkennen, oder auch nur unserer gegenwärtigen Menschheit und Natur, wie sie wirklich sind.

Paul Flandrin hat dieselbe Vorliebe wie Aligny und Desgoffe und hat wie dieser eine Szene aus dem Testament, aber dem Neuen ausgestellt: „Die Flucht nach Ägypten". Obwohl erst neunzehn Jahrhunderte seitdem verflossen sind, war der Erdball damals doch noch im urweltlichen Zustand, wie es scheint. Man sieht besonders, wie ein Phänomen, das es gar nicht mehr gibt, einen weiten gelben Weg, der den ganzen Vordergrund einnimmt. Die hier ausgebreitete Materie hat nichts mit dem Humus, noch mit dem Gestein, noch selbst mit dem Staub oder mit dem Schlamm zu schaffen; es ist

eine zähflüssige Masse, für die vielleicht Chemiker und Apotheker einen Vergleich finden. Paul Flandrin sollte, wenn er geschickt genug ist, die Landschaft aufgeben und mit dem Porträt vertauschen, das er recht fein zeichnet. Dann würde man vielleicht Aussicht haben, daß sein Bruder Hippolyt das Porträt gegen die Landschaft eintausche, worin er sicher bei seinem Gefühl für Leben und seinen unvergleichlichen Eigenschaften als Kolorist Erfolg haben würde.

Ach, und da ist gar noch Gudin, von dem man ja gar nichts mehr gehört hat. Zwei ungeheure von der Regierung bestellte Leinwände hat er im Salon. „Die Ankunft der Königin von England in Cherbourg" und „Die Flotte Frankreichs auf der Fahrt von Cherbourg nach Brest". Das mag an die drei Meter lang sein, und ist grausamlich mit Rot und Gelb illuminiert. Und niemand hat dies Feuerwerk gesehen, das ein Mann von Bedeutung abbrennt, für teures Geld, zu Ehren des Bündnisses zwischen einer allergnädigsten Königin der drei Königreiche mit dem allermächtigsten Souverän der Welt! Der Katalog registriert noch drei andre Marinen, die gewiß ebenso für Königliche Sammlungen bestimmt sind: die „Küste von Scheveningen", die so oft und so wunderbar von den holländischen Meistern gemalt worden ist, und ein „Heftiges Unwetter an der Küste von England" und den „Untergang der spanischen Armada durch einen Sturm in der Nordsee".

Weltausstellung in London 1862

Da die große historische und poetische Malerei fehlt, gab es hier nur ein Mittel, wenigstens eine Seite der französischen Schule zur Geltung zu bringen, durch die sie allen andern überlegen ist: die Landschaft. Wir haben denn auch drei schöne Marilhats, zwei Théodore Rousseaus, deren eines ein Meisterwerk an Farbe und Gefühl; einen großen Paul Huet, sehr dramatisch; zwei Cabats fest und verständig; einen glänzenden Wald von Diaz; einen zarten Corot; zwei Ziems, sehr leuchtend; ein Schneestück von Lavieille; eine Ansicht aus dem Orient von Belly; Gegenden aus Algier von Fromentin; die Ufer der Oise von Daubigny, die Ufer des Allier von Harpignies; und die großen „Feldarbeiten" von Troyon und Rosa Bonheur, und den großen Wald mit dem Kampf der Hirsche von Courbet; und noch andre, die vortrefflich das verschiedene Aussehen der Erde und des Himmels wiedergeben. Wenn die Kommission in geschickter Anordnung alle diese Gemälde zusammengehalten hätte, die sich durch so originelle Eigenschaften auszeichnen, so würde die Wirkung mächtig und siegreich gewesen sein.

Es gibt heutzutage in Europa drei Landschaftsschulen, die sich voll charakterisieren: die Frank-

reichs, an die sich die Mehrzahl der belgischen und holländischen Landschafter anschließen; die Düsseldorfer, zu der viele andre Deutsche und auch Schweizer wie Calame gehören; die Englands, die ganz für sich besteht, mit ihrer furchtbaren Lorgnette.

Die Schule von Düsseldorf geht mit abstrakten und philosophischen Erwägungen vor; die englische mit der physischen Analyse, die bis zur äußersten Möglichkeit getrieben wird; die französische mit der künstlerischen Auffassung und dem Gefühl.

Die Landschaftsmaler von Düsseldorf, die kaum daran zweifeln, setzen ganz einfach die Schule Poussins und Gaspards fort, indem sie die Natur nach vorgefaßten Theorien zurechtmachen; ganz wie die großen Mythen-, Historien- und Genesis-Maler Deutschlands — die wohl etwas zweifeln — die römische und florentinische Schule fortsetzen. Ich bin mit Landschaftsmalern aus Düsseldorf auf dem Rheindampfer gefahren: „O, welch ein Schauspiel! Großartige Natur! Du erhebst den Menschengeist bis zur Anschauung des Unendlichen! Alma Mater! (Ein Germane sollte doch kein Latein können!) Erhabene Linien, die sich in den Himmel verlieren! — O Goethe und der Harz . . ." usw. Alles sehr gut; aber nun kehrt mein Landschafter in sein Atelier zurück und komponiert seine Landschaft mit seinen Ideen und Reflexionen, selbst wenn er Lokalstudien gemacht hat. Haben wir Berge? die brauchen wir. Einige Tannen vom Sturm geknickt, die würden sich gut machen auf dem Vordergrund: also brin-

gen wir sie an. Ein See? ja, mit Schatten darüber, das wirkt als Abschieber und ist zugleich poetisch. Fängt man doch gleich zu träumen an, wenn man auf dem Nachen über den See fährt. Dann stellen wir vorn noch einen melancholischen Hirten auf eine Felswand, und die Landschaft ist fertig. Aber wie ist das traurig! wie leer und bedeutungslos, trotz den Ansprüchen auf Großartigkeit und Poesie. Vor solchen kalten Bildern wird der Beschauer ebensowenig gerührt, wie der Maler es war, als er sie zusammenstellte.

In England läßt der landschaftmalende Gentleman nicht lange Haare über einen himmelblauen Mantel mit rotgelben Sternen wallen, wie die Poeten von Düsseldorf, sondern macht zuerst seinen Überschlag, stattet sich bequem aus mit kurzer Joppe, Schuhen „Prinz Albert" mit Lederriemen geschnürt, und seinem Lorgnettenetui; dann geht er botanisieren auf den Feldern, versichert sich, daß diese oder jene Pflanze spitze oder abgerundete Blätter von dieser oder jener Form hat, daß dies Blümchen solchen Kelch und so und soviel Staubträger hat, daß es übrigens in der Natur sehr gewaltsames Rot, hartes Grün, unerbittliches Gelb, viel Violett gibt, — daß Licht überall und für alles da ist. Gottseidank! Dann nimmt er das Teleskop zuhilfe, das annähert, und das Mikroskop, das vergrößert; — der englische Geist hält darauf, sich über alles Rechenschaft zu geben. Unser gewissenhafter Landschaftsmaler macht bis ins Einzelnste seine Ansicht

von Zweigen des Gestrüpps und abgebrochenen Blättern, eins nach dem andern in vollem Tageslicht, als ob er für das Kabinett eines Botanikers arbeitete.

Es versteht sich, daß wir damit nur die übertriebenen Typen des deutschen und englischen Landschaftsmalers herausgreifen, und daß es in Deutschland und in England Künstler gibt, die mit wahrem Naturgefühl begabt, auch volles Verständnis besitzen und die wesentliche Harmonie zum Ausdruck bringen.

Die französischen Landschafter sind schwerlich Philosophen und haben auch keine Neigung zu exakten Studien. Sie gehen in den Wald von Fontainebleau hinaus, oder nach der Ile Adam, an die Ufer der Seine, des Meeres oder eines Bächleins, zum Fuß der Alpen oder der Pyrenäen, richten sich in einer Hütte ein, schauen nach der Farbe des Wetters und nach dem Sonnenuntergang, fangen den Regen auf und lassen sich den Wind um die Nase wehen, bis sie von irgendeiner eigentümlichen Wirkung auf irgendeiner ländlichen Stätte den vollen Eindruck aufgenommen haben. Es ist zuweilen nur die geringste Baumgruppe, ein stehendes Wasser, ein Busch, fast nichts; aber es ist das Gefühl, das man bei diesem Beinahe-Nichts hat, das — eben alles ausmacht.

Ist es nicht wunderbar, daß die alten holländischen Landschaftsmaler uns fesseln, uns interessieren und rühren, uns von Erinnerung oder Hoffnung leben lassen, indem sie uns eine kleine be-

schattete Hütte zeigen und Weiden, die sich im Wasser spiegeln, wie Hobbema; einen Waldrand, wie Ruisdael; ein Wiesenland am Kanal wie Aalbert Cuijp. Wie kommt das? Das geschieht, weil sie diese Dinge lieb hatten, weil sie den Charakter fühlten und den Widerhall in der menschlichen Seele. Naive, ihrer selbst unbewußte Dichter, deren einziges Geheimnis die reine Liebe war zu dem, was sie darstellten.

Der Künstler darf kein abstraktes Wesen sein, nach deutscher Denker Art, noch ein einfaches, nur recht klares Objektiv, nach englischer Art; der Fehler der Deutschen ist, nicht genug von der äußeren Natur aufzunehmen; der Fehler der Engländer ist, nicht genug von der menschlichen Natur wiederzugeben. Der wahre Künstler ist eine unlösbare Verbindung von Natur und Menschentum, ein sehendes und denkendes Wesen zugleich.

Nun, eben diese doppelte Eigenschaft der Holländer des 17. Jahrhunderts besitzen auch einige französische Landschafter heute. Sie sehen sehr gut, worauf es ankommt, und empfangen davon einen entsprechenden Eindruck, und geben diesen wieder ohne andres Vorhaben. Ich habe mit ihnen in den Wäldern gelebt, z. B. oft mit Rousseau, und der Mensch hat mich ebenso wie der Maler interessiert: sein Herz war immer dabei, das Auge nicht minder, und die Hand folgte ihnen. Wenn so der ganze Mensch in seinem Werk aufgeht, in ihm lebt und es in sich leben läßt, dann ist es kein Wunder,

wenn es Eigenschaften bekommt, die sich mitzuteilen vermögen. Vor einer Landschaft von Ruisdael — und vielleicht auch von Rousseau — erlebt man genau das, was man angesichts der Natur selber erleben würde und was der Urheber des Bildes an sich erfahren hat.

Auf der kleinen Landschaft Rousseaus in der Ausstellung sieht man eine Flur, einen Weiher und am Rande des Wassers eine sitzende Bäuerin. Ach, wie ist es herrlich da in freier Luft! — da vergißt man das eitle Getriebe der Stadt. Sollte nicht das Glück in der Ruhe bestehen, frei von Leidenschaften, und in der Einfachheit der Sitten?

Das Gemälde von Paul Huet gibt einen fast entgegengesetzten Eindruck. Die Erde ist von einer gewaltigen Überschwemmung heimgesucht; gelbliche Fluten rollen daher und reißen Baumstämme und Haustrümmer mit sich fort; der Himmel ist düster und undurchsichtig wie die Wasserstrudel. Man fühlt sich zum Kampf gegen die Natur aufgelegt; man empört sich gegen die Geißel; richtet sich auf zu tapferm Sinn und ist bereit, alles auf sich zu nehmen.

Die „Feldarbeit" von Troyon, mit den großen Ochsen, die dem Bauern bei seinem Tagewerk helfen, flößt Achtung vor der Arbeit ein, für die Geduld und die Kraft, die der Pflicht gewidmet werden. Das gesunde Dasein in fruchtbarer Tätigkeit: ach, wie gern wäre auch ich so ein Ackersmann.

So sind auch andre Landschaften der franzö-

sischen Abteilung. Sie führen uns in die Natur ein und setzen uns in Zusammenhang mit ihr durch den großen Zug der Seele, den starken Mut, die Heiterkeit oder die Trübsal. Vielleicht könnten die Menschen besser sein, wenn sie nicht so grausam alle Bande des Mitgefühls mit der Natur zerrissen hätten.

Vor den botanischen Landschaften der englischen Praeraphaeliten, bekommt man den Einfall, daß all diese feinen Kräuter, richtig getrocknet und präpariert vom Pharmazeuten, der sie alle erkennt, gewiß gut seien, um Tee daraus zu brauen.

Und wie malen sie gut, die französischen Landschafter. Wieviel Luft und Licht ist bei Rousseau, welch ein fester ganz emailartiger Auftrag, welche treffliche Zeichnung im Gezweig der Bäume, in den Krümmungen des Erdreichs, in den Linien des Horizonts. Welch ein Glanz bei Diaz und welche Farbigkeit; wie bei Edelsteinen unter der Sonne. Bei Troyon, welche Solidität, welche Richtigkeit und Einfachheit. Bei Paul Huet, welche Fülle und welche Breite.

Man muß zu Ehren der englischen Schule sagen, daß die französischen Landschafter ein wenig von ihr abstammen, durch Gainsborough nämlich und Constable, die als erste nach den alten holländischen Meistern sich wieder darauf verlegten, die schöne gute Natur, so wie sie ist, ehrlich abzumalen. Man darf sogar, ohne Schmeichelei, hinzufügen, daß Turner keinen Rivalen in irgendeiner modernen Schule findet.

1863
Théodore Rousseau

Ich glaube wohl, daß Théodore Rousseau der größte Landschafter unserer Zeit ist, nicht allein in Frankreich, sondern in Europa, und daß die Nachwelt ihn auf denselben Rang stellen wird wie die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts. Es gibt nicht viel zeitgenössische Maler, denen man mit einigem Anschein von Sicherheit voraussagen kann, daß sie dereinst zu den Meistern aller Zeiten und aller Länder gehören werden. Eugène Delacroix wird auch darunter sein. Nehmen wir noch Decamps hinzu, und, wenn Sie wollen, Diaz und Jules Dupré, die durch einige ihrer Werke, — die auszuwählen wären, — wahre Meisterschaft erlangt haben. Einige andere wie Paul Delaroche, Ary Scheffer und Jean Aug. Dom. Ingres werden innerhalb der französischen Schule ihren Ruhm bewahren; aber es ist fraglich, ob sie als überlegene Originale in der Geschichte der europäischen Kunst anerkannt werden. Lebrun, Mignard und andre nationale Berühmtheiten, die unsre Museen in Paris und in der Provinz erfüllen, sind niemals in fremde Galerien aufgenommen und gesammelt worden.

Es gibt eben Lokalgrößen und Größen, die über die Grenzen ihres Vaterlandes hinausstrahlen und überall heimisch werden. Lionardo und Rafael, van Eyck und Memling, Dürer und Holbein, Correggio und Tizian, Rubens und van Dyck, Claude und Poussin, Velazquez und Murillo, Rembrandt und Ruisdael, selbst die „Kleinmeister" wenn sie in irgend einem Genre vollkommen sind, gehören der Menschheit an.

Eins der beiden Bilder von Rousseau in der Ausstellung, eine Waldlichtung, könnte zwischen einem Ruisdael und einem Hobbema standhalten. Die Solidität des bewachsenen Erdreichs, die Struktur und Modellierung der Eichen, das Licht, das in der Mitte auf eine Straße fällt, wo ein Karren vorüberfährt, der Tiefton des Himmels, der gewandte, perlglatte Pinselstrich über einem fest wie Email aufgetragenen Impasto, die Harmonie der Gesamtwirkung und der wirklich ländliche Charakter, spotten aller Kritik. Ich kann mir nicht vorstellen, von welcher Seite man diese Malerei angreifen wollte, die zugleich so ernst und reich ausgeführt ist und ein so intimes, so poetisches Empfinden offenbart.

Über das zweite Bild wäre etwas zu sagen, — daß es von andrer Mache ist, d. h. in jener Spitzenstickerei, die einigen neueren Werken Rousseaus eigentümlich ist. Sollte dieser von der Natur begünstigte Liebhaber der Natur, der mehr in all ihre Launen eingeweiht ist als wir mitsammen, eine

ihrer Ansichten getroffen haben, die diese etwas mechanische und übermäßig positive Art der Durchführung forderte oder rechtfertigte? Diese einzeln abgepflückten Blätter, die ebenso vereinzelt wieder und gleichwertig gegen den Himmel gesetzt sind, — die haben wir niemals in freier Luft gesehen, wo das Licht schon die Dinge gruppiert und häuft, mit jener unendlichen Mannigfaltigkeit, die ein Ganzes zusammensetzt. Man hat doch die Blätter eines Baumes nie zählen können, es sei denn auf Landschaften von Aligny und vielleicht auch Paul Flandrin.

Aber was bedeutet dieser vorübergehende Versuch bei einem Talent wie das Rousseaus? Er war Meister schon von seiner ersten Jugend an. Mit dreißig Jahren hat er Hauptwerke geschaffen. Er schafft solche noch immer. Während hier zwei Bilder im Salon sind, während man von ihm ein halbes Dutzend von Wundern in der Ausstellung des Clubs der Rue de Choiseul sieht, gibt er sich sogar den Zufälligkeiten des Hôtel Drouot preis, mit 17 Landschaften, die sich die verfeinertsten Liebhaber streitig machen, eben jetzt. Glücklich, wer den „Weiler unter Gehölz", den „Weg im Walde" oder den „Sturm-Morgen" erringt.

Corot

Corot ist auch ein Meister, wenn auch bestreitbarer; aber seine duftige Malerei, die Künstler und Dichter entzückt, nimmt doch keine genügend greifbare materielle Form an, um die Blicke der Laien zu fesseln. Wer die „Vollendung" eines Willem Mieris, eines Denner oder Gerôme schätzt, vermag kaum eine Malerei zu begreifen, in der das einzelne sich im Eindruck der Gesamtheit verliert.

(Der Durchschnitt der Besucher möchte auf einem Bilde alles sehen, was man mit einem Mikroskop entdecken kann. So hat auch Gerôme, der sein Publikum und seine Zeit kennt, in seinem Gemälde Louis XIV. und Molière allen Krimskram mikroskopisch getreu gegeben. Die Figuren haben 12—15 Zentimeter Höhe, d. h. man sieht sie auf einen Kilometer Entfernung, und doch unterscheidet man sehr gut die kleinen Locken ihrer Perücken und die kleinsten Zufälligkeiten ihres Aufputzes. Ei, das allerliebste kleine Stück mit den geringsten Details der Damastmuster und der Spitzenguipure! Das ist unschuldsvoller Realismus.)

Von den drei Bildern Corots ist die „Studie aus Ville d'Avray" das verlockendste. Ein Poet

bewohnt da irgend ein Häuschen im Frühling. Eines Morgens steht er früh auf und setzt sich auf einer der waldbewachsenen Höhen. Vor sich entdeckt er zwischen dem leichten Gehänge der Baumreihen hindurch einen Teich, auf dem noch der Morgennebel lagert, und weiterhin Hügel und silberhelle Gründe. Ganz vorn sammelt eine Bäuerin abgefallene Zweige zuhauf. Was dieser Dichter gesehen, hat Corot gemalt. An einem Morgen ist angesichts der Natur geglückt, was diese Studie bietet. Aber dies Meisterwerk wird im Salon vielleicht kaum viel Wesens machen.

Ich erinnere mich noch der Jahre, die jetzt schon weit zurückliegen, wo ich in voller Sympathie mit der Dichtung Corots, ihn doch zuweilen wegen einer gewissen Unfähigkeit, die Formen der Natur wiederzugeben, kritisierte. Was für große Künstler waren es damals, deren Werke wir vor fünfzehn Jahren zu besprechen hatten, im Vergleich zu den heutigen. Man sage mir doch, welcher Landschaftsmaler ist denn auf die Welt gekommen, seit jener Plejade, die damals soviel Kontroversen erregte und heute europäisches Ansehen genießt, seit Rousseau, Dupré, Diaz, Huet, Cabat, Marilhat, Troyon usw.?

Die Studie von Méry bei la Ferté-sous-Jouarre ist schwächer als die Studie von Ville d'Avray. Aber die „aufgehende Sonne" mit Badenden, die schamhaft in den Morgendunst gehüllt sind, ist noch ein reizendes Bild.

Greifen wir nun einmal diese Landschafter aus längstvergangenen Zeiten heraus.

Flers ist noch immer da und zeigt seine Normandie oder dicht gewachsenes Gehölz.

Paul Huet, immer tüchtig und dramatisch, mit Abhängen und Schluchten, wenn er sich nicht zu Überschwemmungen und Stürmen steigert. Jules Dupré, Diaz, Cabat, Troyon fehlen, wie gesagt. Aber ihre alten Rivalen haben noch nicht den Kampfplatz geräumt, nur bemerkt man sie nicht mehr: da ist Aligny, Paul Flandrin, Alexandre Desgoffe, alle drei dekoriert wie die andern.

Français, der zwischen beiden Gruppen steht, hat sich zu Orpheus gewendet, mit einem Epigramm aus Virgils Georgica:

„Te dulcis conjux . . .
Te, veniente die, te, decedente, canebat."

Ich verstehe kein Latein, aber ich nehme an: „decedente die" will sagen „bei Nacht"; denn es sind Sterne in Français' Landschaft zu sehen. Da ist auch ein lateinisches oder griechisches Grabmal, ich kenne mich nicht aus, und ein Baum aus jenen Ländern, die lange vor der französischen Revolution, ja vor unserm Herrn Jesus Christus existiert haben.

Im Ernst, mir scheint besonders in der Landschaftsmalerei sollte ein mit Menschlichkeit verbundener Naturalismus mittlerweile die Altertümelei und die mythologische Wirtschaft ersetzen. Himmel und Erde sind verwandelt seit dem Verschwinden Jupiters in der Höhe und der Nymphen in der

Tiefe. Ich sehe keine Najaden mehr in den Flüssen noch Hamadryaden in den Hainen. Die einzigen Waldmenschen des Waldes von Fontainebleau scheinen die armen Kohlenbrenner zu sein oder die Jagdhüter in Uniform. Keine Sirene mehr auf der Seine, bis auf die Ruderinnen in himmelblauer Flanellbluse. Ach, was sind die Zeiten prosaisch! Wie soll man im untern Meudon die „Landung der Kleopatra" machen, oder auch nur einen Diogenes, der seine Trinkschale in den Teich wirft.

Bah, wenn man nur, was man sieht, liebevoll und ehrlich machte? Einige Künstler versuchen es. Ein Bild, dem ich im Salon den Vorzug gebe, ist das von Belly, wo vier Fellahweiber Wasser schöpfen, am Rande des Nils. Er hätte eine liebliche Komposition daraus machen können, indem er die Sache mit einigen seit Moses bekannten Personen arrangierte. Sein Gemälde hätte jedoch nicht dabei gewonnen, als höchstens die Aussicht, vom Staat angekauft zu werden. Er hätte auch Aphroditen oder „Perlen" daraus machen können; damit wäre fashionable Sympathie wahrscheinlich erreicht. Aber er hat einfach vier gelbe Ägypterinnen gemacht, eine gebeugt und von vorn gesehen, die ihren Henkelkrug im Flusse füllt, die andre vom Rücken gesehen, auf den Sand gelehnt; rechts eine sehr elegante Gruppe: ein junges Mädchen mit erhobenem Arm, im Begriff ein Gefäß auf den Kopf der Gefärtin zu setzen. Das Wasser ist gelb, der Sand bleich, der Himmel zwischen Schwefel und Saf-

ran. Das junge, von rückwärts gesehene Mädchen ist unter der bläulichen Tunika mit seltener Vollendung modelliert. Wir kennen von Belly schon mehrere schöne Gemälde aus dem Orient, wo er gereist ist, nachdem er früher im Atelier Troyons gearbeitet.

Ohne so weit in die Ferne zu schweifen, hat Lavieille, ein Schüler Corots, unweit von Pierrecourt eine „Abendstimmung" gefunden, die sehr melancholisch, auch in einer dumpfen Tonart, aber außerordentlich richtig, wiedergegeben ist.

Charles-François Daubigny ist immer ein wenig derselbe: seine großen Stücke sind leer, seine Gebilde platt und schwach. Doch ist in seinem „Morgen" Feinheit, und in seiner „Ernte" einiger Schwung. Sein Sohn, der ihn nachahmt, hat zwei Bilder ausgestellt.

Harpignies besitzt viel Originalität, und seine Landschaft mit Rabenscharen, die einen bleichen Himmel mit schwarzen Punkten durchziehen, ist sehr eigenartig. Hannoteau vereint poetisches Empfinden mit guter Ausführung. Daß die Jury eine ausgezeichnete und sonderbare Skizze von Pradelles „Winterstimmung" zugelassen hat, ist erstaunlich genug. Teinturier, Schüler von Decamps, hat einen „Sonnenuntergang" ausgestellt, sehr einfach und sehr kräftig. Busson, einen „Sturm in den Landes" mit einem großen verdorrten Baum im Vordergrund und einem Himmel voll dramatischer Bewegung. Bachelin, Schüler von Couture, gibt

Mäher der Alpen, die von schroffen Felsen herunterklettern mit ihrem Bündel Heu auf dem Kopf. Magy, Schüler von Loubon, gibt Kabylen bei der Ernte in einer lichtvollen Landschaft; Raphael Ponson „das Meeresufer bei Cassis", ein Gemälde von großer Wirkung, etwas im Stil Paul Huets. Gues, ein Schüler Horace Vernets, gibt den „Abend" in einer ungesuchten Gegend. Von einem Zögling des geistreichen und oberflächlichen Vernet hätte man so naive Einfachheit gewiß nicht erwartet. Coignard erscheint mit einem Weideland der Normandie, Tournemine mit Erinnerungen aus Unter-Ägypten, darauf zwei Flamingos, die er so sehr liebt, und Flügen von Wasservögeln. Jeanron gibt drei Ansichten aus der Umgebung von Hyères usw.

1864

Im Grunde hat es niemals mehr als zwei verschiedene Schulen in der Landschaftsmalerei gegeben: die Poussins und Claudes — und die Ruisdaels und Hobbemas; ebenso wie es nur zwei Typen in der modernen Kunst gibt: Rafael und Rembrandt, den Künstler a priori und den Künstler a posteriori, wie ein philosophischer Ästhetiker sagen würde: den Künstler, der von einem selbstgemachten Ideal ausgeht, und den Künstler, der von der Natur ausgeht. Correggio und Tizian, Rubens und Velazquez stehen nicht auf der Seite Rafaels, der für sich die römische und bolognesische Schule hat und noch eine ganze Menge von Malern, die seit länger als drei Jahrhunderten seinen Spuren zu folgen gestrebt haben, ohne sein Genie zu besitzen.

Ehedem machte man Systeme und leitete daraus eine Wissenschaft und eine Praxis ab. Der Charakter des neunzehnten Jahrhunderts besteht dagegen darin, zuerst eine Wissenschaft zu entdecken und die Praxis durch Experimente zu erlangen; danach erst mag jeder nach seiner Weise

darüber systematisieren. Ohne uns rühmen zu wollen, ist unsre Methode besser als die jener Zeiten, die noch von Vorurteilen und Aberglauben beherrscht waren.

Wie soll man sich über den Naturalismus in der Kunst wundern, da er doch genau dasselbe ist wie das neue Verfahren, das in allen Richtungen des menschlichen Geisteslebens eingeschlagen wird, in der Philosophie, in der Politik, in der Wissenschaft und im sozialen Haushalt. Verlegen sich nicht die Wissenschaften zunächst auf das Studium der Tatsachen, um so zur Kenntnis der Gesetze zu gelangen, zu theoretischen aber doch positiven Verallgemeinerungen.

Nun gut, die Naturalisten in der Kunst machen es nicht anders: sie beobachten die Natur, gehen vom Besonderen zum Allgemeinen, und wenn sie Talent haben oder gar Genie, dann vergrößern sie die Eigentümlichkeit eines Anblicks durch die Charakterzüge der Gesamtheit.

Ich sage nicht, daß Poussin und Claude der Natur fremd gewesen seien, sondern daß ihre Auffassung, ursprünglich ideal, sich in der Folge erst in ihren Werken mit einer gewissen Dosis von Realität erfüllte. Claude ist der Meister des Himmelslichtes. Und das erste Element der Landschaft ist das Licht. So hat auch niemand Claude übertroffen in der Wiedergabe des Himmels und der Fernen. Aber er schuf seine Himmel, um ein vorgefaßtes Bild zu erleuchten, mit Palästen und Geschichten

aus dem Feenland. Ähnlich begann Poussin damit in seinem Kopf eine Komposition auszudenken, er kombinierte ganz abstrakt die großen Linien und das Beiwerk; dann verband er das Ganze durch ein Gefühl für die Natur selbst, in ihren großartigen Ansichten. Dies Verfahren darf nicht durchaus verurteilt werden, weil es Meisterwerke hervorgebracht hat; aber es ist für mittelmäßige Künstler gefährlich.

Zu welchem Grad von Unbedeutendheit war die sogenannte klassische Landschaft herabgesunken, als die neue Schule, die heute in voller Glorie dasteht, ganz einfach darauf verfiel, zur Natur zurückzukehren und Landschaften zu malen, die sie sah, anstatt fabelhafte und erdichtete Gegenden zusammenzustoppeln. Wo sind heute Aligny, Edouard Bertin, Alexandre Desgoffe und Paul Flandrin, die einen Augenblick versuchten, das antike Griechenland und die Mythographie in der Landschaft zu verewigen. Sie zählen nicht mehr in der zeitgenössichen Schule und ihre Namen sind fast schon vergessen. Ihr System, wenn auch sehr verbessert, ist freilich noch nicht vollständig verlassen, und man trifft im Salon auch noch einige Getreue, die von den Verfechtern des Ideals und der literarischen Malerei ermutigt werden. Es ist angenehmer, einen heiligen Hain mit Nymphen und einem Tempel zu schildern, als ein Bauerngehöft mit einem Karren und einem ganz gewöhnlichen Teich.

Die neue Landschaftsschule, deren Ursprung sich etwas an die englische Schule von Constable

und Gainsborough knüpft, und deren erste Hauptführer Paul Huet, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Flers und Cabat, Decamps und selbst Bonington und Eugène Delacroix gewesen sind, — ist sie nicht heute die Ehre Frankreichs und der zeitgenössischen Kunst? Die Landschaften von Eugène Delacroix, von Decamps, von Marilhat, von Rousseau, Dupré, Diaz, Troyon, Corot und einigen andern, — werden sie nicht in den Galerien unter die Meisterwerke der alten Schulen eingereiht? Von allen zeitgenössischen Malern sind die Landschafter vielleicht die einzigen, von denen man sagen kann, sie gleichen in ihrem Fach den Meistern von ehedem.

Als Liebhaber von Gemälden ebenso wie als Kritiker würde ich bekennen, daß für mich der erste Landschafter unserer Zeit Rousseau ist. Nach ihm kommen Diaz und Jules Dupré, dessen Abwesenheit im Salon man bedauert.

Théodore Rousseau

Das Genie Rousseaus ist der Effekt. Die Effekte in der Natur sind wie die Gemütsbewegungen beim Menschen: das geht von einem leichten und vorübergehenden Eindruck bis zu gewaltsamen Erschütterungen und wütenden Leidenschaften, von einer kleinen atmosphärischen Bewegung bis zum

Gewitter, von einem bloßen Lichtschimmer am stürmischen Himmel bis zur glänzenden Pracht der untergehenden Sonne. Rousseau hat alle Launen und alle Zufälligkeiten, alle Dramen und alle Ausschweifungen der Natur zu malen verstanden: den Regen, den Wind, den Wirbelsturm, den Tau, den Reif, den Schnee; den Morgen und den Abend wie den vollen Mittag; die Sonne, wenn sie aufsteht, und die Sonne, wenn sie herabsteigt hinter den Horizont; den Winter und den Sommer, vor allem aber den Herbst, und sogar den Frühling.

Es ist bemerkenswert, daß die alten Meister nie den Frühling gemalt haben. Sucht nur in dem Werke Poussins und Claudes, in dem Werke Ruisdaels und Hobbemas und aller ausgezeichneten holländischen Landschafter. Der Sammetbreughel vielleicht in seinen irdischen Paradiesen. Einige moderne Engländer haben es mit Erfolg getan, und Millais hat herrliche Frühlingsbilder geschaffen, mit Apfelbäumen in Blüte und saftigem frischem Grün. In seiner ersten Manier liebte Rousseau besonders die Traurigkeit der Herbststimmungen, die wilden Gegenden mit bemoosten Felsen und zerzausten Eichen, mehr als die heitern Ansichten der Erneuerung und der Maifeste. Damals aber hat auch er sein Frühlingslied angestimmt. Wir lebten zu jener Zeit in Mansarden beieinander und hatten keine Mittel, selbst nach Fontainebleau zu gehen, wo wir seither die Kolonie von Barbison gegründet haben. Den Monat Mai unter dem Dach verbringen

und nicht unter den Zweigen, die sich mit Blättern schmücken! Der Frühling rumorte im Kopfe Rousseaus; er improvisierte:

„Dans les nids y a des p'tits,
Y a des p'tits dans les nids!"

Das ist alles. Man fängt nach Belieben von vorn an. Es kommt auch nicht aufs Singen an, wenn man Maler ist. Rousseau, der alles versuchte, versuchte also Frühlingseffekte mit blühenden Hecken, darin die Vögel ihre Nester verbergen konnten, mit zarten Trieben an den Spitzen der Bäume, mit Gräsern, die noch nicht von der Sonne gebräunt sind. Das ist nicht so leicht zu malen, wie gelbes oder bronzenes Gestein, oder wie alte Gerippe von Bäumen. Dazu gehört eine Zartheit des Tones und eine Leichtigkeit des Pinselstrichs, die der neuen Schule nicht eben vertraut sind, da sie ihre Stärke gerade im pastosen Farbenauftrag und der Energie des Kolorits, in der Tiefe der Schatten im Gegensatz zu den Lichtern sucht. Dazu gehört ein Festhalten am Hellen und kaum wahrnehmbaren Halbtönen, weil die Sonne noch nicht in voller Kraft die Silhouetten der Dinge hervorhebt. Es gehört dazu vor allem die Kühnheit vollster Aufrichtigkeit, um zu wagen, das auszudrücken, was man sieht, genau so wie man es sieht.

Eine der beiden von Rousseau ausgestellten Landschaften ist eben eine Dorfansicht im Frühling. Die Lage ist ganz gewöhnlich, ohne besondere Schönheit und Originalität: eine gerade Straße,

eben und grau, zwischen zerstreuten Hütten auf beiden Seiten, alle gleich an Form und an Farbe bis auf das erste Haus links, das mit rötlichen Ziegeln gedeckt ist. Am Ende der Straße ein kleines Gehölz, in das sie einmündet. Längs dieses Durchgangs durch das Dorf sind keine Hecken noch Gebüsche zu sehen, nur zwei armselige kleine Bäume, gar nicht anspruchsvoll. Aber um die Hütten herum wachsen Büsche und Grünzeug. Ein Reiter kommt auf der Straße daher; weiterhin ein Figürchen in Blau, und ganz dicht beim Gehölz ein andres kleines Figürchen in Rot: sie dienen, die Abstände zu bewerten. Der Himmel, fast einfarbig und azurn in der Höhe, geht gegen den Horizont in perlgraue Töne über. Ein ruhiges, überall gleichmäßiges Licht verbreitet sich über den Dächern der Hütten, die mit Sammetflechten überzogen sind, und über die jungen Rasenflächen. Kein Wind, kein Geräusch; Schweigen und Ruhe. Man könnte die Vögelein in ihren Nestern girren hören. Vielleicht würde man nicht gerade Neigung haben, dies Dorf zu bewohnen, wo keine malerische Aussicht über bewegte Fernen ins Auge fällt; aber es würde wohltun, da hindurchzugehen, wenn man aus Paris kommt, um die große Stadt zu vergessen und sich auf die Sammlung eines ländlichen Lebens vorzubereiten, draußen auf bewegteren Fluren, die auch unser Gemüt lebhafter bewegen.

Die Bewunderer Rousseaus, die an seine warme Malerei und den lebendigen Zauber seiner Palette

gewöhnt sind, scheinen diese einfache und naive Art nicht sehr zu billigen. Auch ich bin nicht vernarrt in gewisse kleinliche Verzierungen, die er neuerdings zuweilen angewandt hat, er, dessen Strich sonst so breit und entschlossen wie der Hobbemas ist, in allen Studien und Skizzen nach der Natur. Hier aber verschwindet das Verfahren ganz. Der große Künstler hat sich freiwillig ausgelöscht in seinem Werke: — das ist vielleicht das Höchste der Kunst. Sonst braucht man die andern Bilder Rousseaus nur von weitem zu gewahren, um schon seinen Namen sofort zu nennen; denn die besonders charakteristischen Meister erkennt man schon aus der Ferne. Mit dieser kleinen Dorfansicht geht es nicht ebenso. Am Tage der Eröffnung des Salons, als ich die Säle ohne Katalog durchschritt, wie man meines Erachtens immer zu Anfang tun muß, sowohl in Museen wie Ausstellungen, — wurde ich durch diese blonde und keusche Malerei angezogen. Beim nächsten Blick schon erriet ich Rousseau, und zwar aus seinen so zarten grauen Tönen auf den Hütten, aus seinem kräftigen Grün, obgleich sie ganz hell sind, und aus der genauen Modellierung der Büsche, die an diejenigen der Verehrung des Lammes von Jan van Eyck in S. Bavon zu Gent erinnern. Welche verdienstliche Bemühung beweist nicht schon solch ein Werk durch das liebevolle Studium eines Künstlers, der alle Morgen eine geistreiche Skizze malen könnte, wenn er dem Beispiel des Meisters Teniers folgen wollte, der in seinem Schloß Trois Tours,

Tag für Tag vor dem Gabelfrühstück solch ein Stück fertig gemacht haben soll.

Das andere Bild von Rousseau wird allgemein bewundert. Immer Hütten, aber diesmal unter dem Schirm großer Bäume, die fast die ganze Fläche füllen und fast die ganze Komposition in breite Schatten hüllen. Die Farm liegt in der Mitte, etwas vom Licht getroffen; aber die einzige helle Partie ist vorn, wo eine Bäuerin ihre Eimer trägt. Rechts die Scheuer mit Strohdach. Links ein geheimnisvoller Durchblick, an dessen Ende man eine andre Hütte gewahrt. Grüner Boden, in einem stumpfen Halbton, nimmt den Vordergrund ein. Ein Naturfreund würde gut da leben unter diesen Eichen. Ist das der Ort, wohin die Dorfstraße führt, die wir vorher gesehen haben? Gehen wir nicht weiter; wir haben die rechte Stelle gefunden und zugleich das schönste Stück auf der ganzen Ausstellung.

Corot

Eine entzückende Landschaft von Corot ist die „Erinnerung an Morte-Fontaine" mit Morgennebeln, die einen See umspielen. Große Bäume zeichnen ihr Spitzengehänge gegen die silberne Atmosphäre. Am Rande des Wassers belustigen sich drei Mädchen mit den Zweigen einer eleganten Esche. — Corot ist unvergleichlich im Erwecken poetischer Gebilde mit fast nichts. Es ist kaum gemalt; aber

der Eindruck ist da, und vom Künstler überträgt er sich auf den Betrachter.

Der zweite Corot hat nicht mindern Reiz; eine Art Skizze, die „der Windstoß" betitelt ist. Ein Feenmärchen immerhin, fast ohne Realität. Ich weiß nicht, welches Land in den Äther getaucht, das irgendwo in den Sternen, vielleicht an der Milchstraße zu finden sein wird. Corot ist dem idyllischen Charakter, ohne ihn zu suchen, viel näher als andre Maler, die es direkt darauf abgesehen haben. Seine Landschaften haben das Aussehen, für die Nymphen und Museen geschaffen zu sein. Die Flegel Millets würden darin nicht gedeihen können.

Von wem, glauben Sie, sind wohl die besten Landschaften im Salon, nächst denen von Rousseau und Corot? Von einem Bildhauer, der seine Bilder sogar oft bezeichnet hat „Le sculpteur Clésinger". Zwei kleine Ansichten der römischen Champagna, die Madame Isaac Pereire gehören, zwei kleine anspruchslose Meisterstücke, die auch die Nachbarschaft der alten Meister vertragen würden. Der „Morgen" am Ufer des Tiber mit ruhenden Ochsen im Sande, und eine andre Ansicht vom Tiber, mit seinem safranfarbenen Kies, seiner schlafenden Welle, seinem flachen Boden und seinen blauen Gründen. Dieser Clesinger ist wirklich ein Alleskönner: er hat auch Radierungen, Aquarelle

und Pastelle gemacht, Ziseleur- und Goldschmiedsarbeiten; er könnte vortrefflich alles leisten, was ins Bereich der plastischen Künste fällt. Wir finden ihn bei der Skulptur wieder mit Reiterstatuen Franz I., Napoleon I. und einer Statue des Julius Caesar.

Cabat hat schon seit lange seine erste Liebe für das Land der Landleute verleugnet. Italien hat ihn besiegt, wie es so viele andre besiegt hat.

Zwischen den beiden großen Schulen des 15. und des 17. Jahrhunderts im Norden, die ihre Macht dem Ursprung aus dem eigenen Lande verdankten, hat doch Italien alle Holländer und Flamländer vernichtet, die während einer langen Zeit des 16. Jahrhunderts sich beeilten, über die Alpen zu gehen und den italienischen Stil nachzuahmen. Hat es unter seinem Abglanz nicht beinahe die ganze französische Malerei erlöschen lassen, vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, bis auf einen Moment, wo gerade die Meister, die niemals nach Italien gingen, die besten waren? — Largillière und Rigaud sind ziemlich hervorragende Porträtisten, Watteau und Chardin malen nicht eben schlecht: sie haben nie die Alpen überstiegen. Auch der zarte Lesueur, wie der fieberhafte Jouvenet taten es nicht, obwohl sie freilich alle beide, jeder nach seinem Temperament, vom italienischen Stil beeinflußt wurden. Augenscheinlich taugen Lesueur und Jouvenet, Largillière und Rigaud, Watteau und Chardin ebensoviel wie Simon Vouet und Lebrun, Blanchard „der französische

Tizian", Pierre Mignard „der französische Rafael" und sein Bruder der „römische" Mignard.

Delacroix war, glaube ich, niemals in Italien. Rousseau, Dupré, Diaz scheinen nie das Verlangen gehabt zu haben, dorthin zu gehen. Man verkehrt nicht ungestraft in den Gräbern. Hat denn Rom etwas von einer lebenden Stadt? Der Tod wohnt darin in allen seinen Formen, nicht allein in den Ruinen der beiden verflossenen Perioden, des Heidentums und des Katholizismus, sondern auch in der Bevölkerung, die den heimischen Pfaffen oder den fremden Soldaten preisgegeben wird.

Es mochte ja ehedem gut sein, nach Korinth zu gehen, aber heute ist es nicht gut, nach Rom zu gehen. Wenigstens wenn man nicht ebenso Deutschland, Holland, Belgien und England besucht. Ein gewisser Grad kosmopolitischen Wesens, der den Menschen der Neuzeit nicht übel steht, vermag den Nationalcharakter nicht auszulöschen. Aber die Wahl eines fremden Vaterlandes, vor allem wenn es nur die Vergangenheit vertritt, verdirbt die angeborenen Fähigkeiten, die man haben könnte, und erweckt keine neuen als Ersatz dafür.

Cabat und Français haben nichts gewonnen durch ihren Aufenthalt in Italien. Ihre besten Werke sind immer die ihrer ersten Manier, aus der Zeit, wo sie die „natürliche Natur" wiedergaben, ohne Voreingenommenheit für einst geheiligte Stile. Höchstens haben sie die Unterstützung der offiziellen Kritik gewonnen und Bestellungen höheren

Ortes. Das System, das sie beide angenommen haben, wenn auch nicht mit der gleichen Macht der Ausführung, ist im voraus so abgegrenzt, so abgedroschen, daß alle beide einen „antiken Hain mit mythologischen Figuren" gemalt haben und eine „Italienische Ansicht mit Figuren in Verkleidung einer fernen Zeit". Daß man auch in der Landschaft den Stil und die Schönheit sucht, ist ja sehr löblich, ebenso wie das Streben nach Einfalt und Gefühl. Aber nehmen wir an, ein Landschafter male vortrefflich den wundervollen Hochwald des Bas-Bréau bei Fontainebleau, kann da die Figur eines Satyr mehr als die Gestalt eines Kohlenbrenners zur Größe des Gemäldes beitragen? Machen sich Schützen in roten Kappen und mittelalterlichen Wämmsern besser als einfache Jäger in ihrer Bluse und Sportsmen nach heutiger Mode?

Das Hauptbild von Cabat, das vom Kaiserlichen Hause bestellt worden ist, heißt „Erinnerung an den Nemi-See" in Italien. Erinnert sich der Maler noch der Zeit, wo man in Schuhen à la poulaine auf die Hirschjagd ging? Er hat den Nemi-See gesehen, ohne Zweifel, und hat vielleicht auch das Halali einer Hirschjagd erlebt, aber die Jäger haben gewiß nicht die altertümlichen Anzüge getragen, die er ihnen in seiner Komposition verleiht. Große Bäume beschatten den See und den Boden des Vordergrundes. Links sieht man unter Gehölz Durchblicke, wo die Jagd herankommt. Alles ist solide gemalt, Baumstämme, Geäst, Zufälligkeiten

des Bodens. Es ist ein gewissenhaftes und starkes Werk, das seinen Ursprung in einem wohlüberlegten Willen hat, dem aber Natürlichkeit fehlt. Die Ausführung ist nicht flott und die Farbe schwärzlich. Das gleicht schon einem Gaspar Dughet, der auf seiner braunen Untermalung schwarz geworden.

Das zweite Bild Cabats „Eine Quelle im Walde" mit einem nackten Nymphenfigürchen, strebt gleichermaßen nach dem Stil Poussins.

In dem mythologischen Hain von Français umarmt ein Satyr eine Nymphe. In seiner „Italienischen Villa" sind Herren, Pagen, Damen und Damendiener beim Fest auf einer Terrasse, die von Bäumen ringsum beschattet und von einer Balustrade umzogen wird, von wo der Blick in blaue Ferne schweift. Die Einen sind bei Musik, die andern im Liebesspiel. Vielleicht sind wir nicht weit von Florenz, zur Zeit, wo Boccaccio und seine schönen Freundinnen, um der Pest zu entfliehen, galante Tändeleien trieben, die der Decameron beschreibt. Die Natur, die so in einem Park zurechtgemacht, mit schillernden Kleidern und vielfarbigen Bändern ausstaffiert und aufgedonnert ist, hat immer noch Reiz für das Publikum, das an die Buttes Montmartre und an Clamart denkt.

Olivier, ein Schüler von Gleyre, hat auch den Ehrgeiz, die mythologische Landschaft wieder aufzuerwecken, und hat unter dem Titel „Die Aufforderung zum Tanz" einen heiligen Hain gemalt,

wo Erscheinungen von Göttinnen, Schattengestalten im Dunst einer unmöglichen Atmosphäre zittern.

Die „Badenden im Mondschein" von George Saal zeigen, daß man poetische Reize gewinnen kann, wenn man sich ganz einfach an der Wirklichkeit begeistert. Es ist Abend, fast Nacht, am Ufer der Seine, in der Umgebung von Bougival. Der Mond versilbert den Fluß und wirft durch die Weiden keusche Schatten auf das Ufer. Junge Weiber sind dahin gekommen, sich zu baden. Drei von ihnen sind schon im Wasser, bis ans Haupthaar, und der Mond ist glücklich, sie mit rücksichtsvollem Licht zu liebkosen. Es ist ein sehr harmonisches und hervorragendes Bild.

Flahaut zeigt auch, daß eine gut gewählte und gut empfundene Naturansicht nicht nötig hat, mit fabelhaften Personen beklebt zu werden, um einen Charakter darzubieten, der des alten schönen und edlen Griechenlandes würdig wäre. Die Sonne geht über dem Meere unter, das man hinter dem feinen Gezweig eines Olivenhaines von Beaulieu bei Nizza sieht. Die Melancholie des Abends durchbebt die Schatten unter den Stämmen. Gern würde man dort träumen. Und da der Eindruck dieser Gegend vollständig erfaßt wird, so ist es besser, daß er durch keine Einschiebung irgendwelcher unbedeutenden oder stereotypen Figur gestört wird.

Nur Chintreuil hat einen Nymphenreigen in seine Flur hineinsetzen müssen, wo die ersten Strahlen der Sonne durch den Nebel eines Frühlings-

morgens dringen. Wie frisch und leicht! Da würden schon Elfen tanzen, wenn keine Nymphen da wären, und einfache Sterbliche möchten gewiß gern ein Liedchen summen. Was erblickt man durch den Schleier der Dünste? Den kleinen Glockenturm eines Weilers. Bald wird auch die Hirtin mit ihren Schafen kommen. Das zarte Talent Chintreuils eignet sich zu unbestimmten Wirkungen, die eine entschiedene Durchführung vielleicht vernichten würde. Wo Kraft nötig ist, Sicherheit und nicht nur annähernde Andeutung, da bleibt die Malerei von Chintreuil nur hinter dem Bilde zurück, das er doch wohl gefühlt hat, und gibt nicht mehr als dessen Phantom. Zum Beispiel in den „Ruinen beim Sonnenuntergang" ist die Wirkung richtig, aber der Pinsel eines festen Praktikers hätte dazu gehört, um die solide Masse des Erdreichs wiederzugeben, die unglücklicherweise den ganzen Vordergrund einnimmt.

Chintreuil kommt von Corot her, dessen Anhänger im Salon nicht selten sind. Corot hat manche Landschafter beeinflußt, die sich dessen nicht rühmen, und deren Manier eine geschickte Vereinigung mehrerer Einflüsse offenbart.

Dazu gehört François Daubigny, der ein Mixtum compositum recht heterogener Bestandteile scheint. Sein leichter Pinselstrich, dem Anschein nach sehr frei, gleitet über die Formen hin und deutet sie ungefähr an. Aber diese sozusagen substanzlose Ausführung, die Corot uns in seiner Art

von Träumen einer poetischen Natur annehmbar macht, schickt sich nicht ebenso für Dinge, die nach der Wirklichkeit kopiert sind. Um einen Bauernhof zu malen, bedarf es der Solidität eines Jules Dupré; für ein Waldinneres, der Vertrautheit Rousseaus, oder der schimmernden Pracht eines Diaz; für die großen Viehherden, die zur Tränke gehen, braucht man die Breite und Konsistenz Troyons. Durch die Wahl der Gegenstände hängt Daubigny von allen diesen Meistern ab, während seine Praxis von Corot abhängt.

Das Ergebnis dieser Mischung entbehrt nicht eines gewissen Reizes, und Daubigny gebührt eine Stelle gleich hinter den Landschaftern ersten Ranges. Seine Ansicht einer Ortschaft auf der Höhe eines Hügels am Seeufer — Villerville-sur-Mer — ist in einem ernsten harmonischen Ton genommen. Die Erde, das Wasser, der Himmel sind „beisammen", wie man von den Zügen eines Porträts, das mit der Natur gut übereinstimmt, sagen würde. Es liegt selbst eine melancholische Stimmung über dem Charakter dieser kleinen Halbinsel, die fast abgeschnitten ins Meer hinausragt. Die „Ufer der Cure" (Morvan) mit Kühen im Wasser vor einem bewaldeten Hügel, haben auch die seltene Eigenschaft der Harmonie in einem Mollton, und diese beiden Bilder, besonders Villerville, verdienen die Hochschätzung, die dem Talent Daubignys von Liebhabern zuteil wird.

Daubigny-Sohn ahmt seinem Vater nach,

dessen Unvollkommenheiten er übertreibt, wie es bei Nachahmern immer geht. Er ist ohne Zweifel noch jung, kann also vielleicht später eine bestimmtere Eigenart ausbilden. Auch heute schon verdienen übrigens seine „Flur bei Villerville" und seine „Ufer der Oise" unter den beachtenswerten Landschaften des Salons genannt zu werden.

Auch Blin, Bavoux, Brigot sind wohl junge Maler; denn ihre Gemälde verraten Unerfahrenheit neben starken Anlagen; besonders Brigot. Er besitzt eine außergewöhnliche Kraft im Ton, wie sein „Gué de Chauy" (Ile-de-France) beweist, ein großes Bild, wo eine Kuhherde durchs Wasser geht. Die Landschaft und die Tiere sind breit gemalt, auf die beabsichtigte Wirkung hin; aber die Personen, die das Vieh begleiten, sind sehr ungeschickt und fast lächerlich.

Der Katalog sagt nicht, wer der Lehrer Brigots ist. Blin und Bavoux kommen aus dem Atelier von Picot an der Akademie. Moreau, der Autor der „Sphinx", Eugène Leroux, der das preisgekrönte Stück „Das neugeborne Kind in einer Farm der Bretagne" geliefert hat, Guérard und Viry, auf die wir noch zurückkommen und die ebensogut eine Medaille verdient hätten, sind auch Schüler von Picot. Gerade bei neutralen Meistern werden ja die Neuerer ausgebrütet. War es nicht bei Guérin, dem traurigsten Maler der akademischen Schule, wo Géricault, Delacroix, Scheffer und die Mehr-

zahl der andern Revolutionäre der Malerei ihren Ausgang nahmen?

Die beiden Bilder von Bavoux stellen die „Ufer des Doubs" dar, mit spitz gezackten Felsen in lebhafter Beleuchtung. Bavoux muß also wohl durch seinen Landsmann Courbet verderbt sein.

Blin wendet sich noch mehr dem Realismus zu: in seinem „Innern eines Kastanienhains" ist alles dem ländlichen Charakter geopfert. Der Rahmen schneidet oben die Zweige der alten Kastanien ab und läßt nur die festen, ihrer Rinde entkleideten Stämme sehen. Kein Himmel in der Luft, nicht einmal ein Durchblick zum Himmel zwischen den niedrigen Zweigen. Die Kastaniensammler verrichten ihre Arbeit in einem Halbdunkel, das die Sonne nicht erheitert. Eine gebeugte Frau liest die Früchte vom Boden auf. Ein Bauer trägt einen Sack auf dem Rücken herbei. Ein junger Bub hält den Esel, der die eingeheimste Last davon tragen soll. Es ist eine durchaus ländliche Szene, aber vielleicht ebenso interessant wie eine Beschwörung der Fabelwelt. Der Landmann gibt gewiß gern eine Göttin für einen Kastanienbaum her.

Noch ein Schüler von Picot, aus Marseille gebürtig, aber englischen oder amerikanischen Ursprungs, George Washington, dessen sehr farbiges Bild, das „Derbyrennen von Chantilly" im Jahre 1863 schildert. Der Turf ist von frischem saftigem Grün und so gewagt, daß der hochberühmte Akademiker, der Washingtons Lehrer ge-

wesen, es nicht ansehen kann, ohne die Zähne zu fletschen.

Jules Dusaussay ist Schüler von Cabat und hat dem Stil seines Meisters in einer ziemlich kraftvollen aber schwarzen Landschaft nachgeeifert: die Eiche und der Rosenstrauch. Victor Dupré ahmt kühnlich genug seinen Bruder und Lehrer Jules Dupré nach. Aguttes begeistert sich an Corot, in der Ansicht eines Sees. Daliphard hat die alten Meister in Belgien und Holland studiert, denkt wahrscheinlich besonders an van der Neer mit seinen Abendstücken, an denen man übrigens merkt, daß er auch die Natur mit Liebe studiert hat. M. de la Rochenoire, Schüler von Troyon, wird in einem Bilde, das die „Post von Caen von der Springflut überrascht", zwischen den Dünen und dem Meer sehr dramatisch darstellt. Madame Adele Despierres erinnert mit ihrer Zerstörung von Chaillot an van der Poel durch den Nachteffekt. François-Emile Michel von Metz befragt allein die Natur in seiner „Winterstimmung" an den Ufern der Mosel, mit alten kahlen Bäumen und einem Sumpf mit Reihern. Carrier ist ein geschickter Miniaturmaler, der in seinen freien Studien bei Compiègne und in der Bretagne dem Lichte nachgeht, wie sein Freund Diaz. Hervier ist fest und geistreich in einer Landschaft aus der Picardie. Ludovic Letrone, dem wir zum erstenmal begegnen, nähert sich Bonington an Feinheit und van Goien an Einfachheit, in einer Strandansicht mit einer

aufgelaufenen Barke. Jeanron, jetzt Direktor des Museums in Marseille, hat den Leuchtturm dieser Stadt mit dem Wissen gemalt, das alle seine Arbeiten empfiehlt. Paul Huet hat zwei Landschaften von der Isère ausgestellt, die etwas zu dekorativ sind und seinen sonstigen Meisterwerken, wie die „Überschwemmung" im Musée Luxembourg, nicht gleichkommen. Auch Harpignies zeigt nicht seine volle Originalität in der Landschaft mit dem Titel „Die Promenade"; seine Raben vom vorigen Jahr waren mehr wert. Aber an seinen beiden Aquarellen kann man sehen, daß er in Zeichnung und Farbe fast ebenso ausgezeichnet ist wie Bonington.

Melin hat Kraft in einer Hirschjagd gezeigt, Ronot eine gewisse Eleganz in der Rückkehr vom Felde, — Palizzi viel Effekt in einem Unwetter in den Abruzzen. Teinturier erinnert sich seines Lehrers Decamps, Bellet du Poissat jedoch gar nicht seines Lehrers Hippolyte Flandrin. Gudin erinnert sich zu sehr an sich selbst und hat die Natur ganz und gar vergessen in seiner Glasfensterwirkung, die auch sein Ungewitter in den Tropen zeigt. Ziem scheint mir zu gleichmäßig eiergelb in all seinen Bildern aus Venedig oder aus dem Orient. Ich bin freilich niemals in Stambul gewesen, aber ich denke mir, daß das Licht dort doch nicht gerade diesen Ton hat. Decamps und Marilhat haben es anders gesehen. Sie haben dort auch Schatten gesehen, weil das Licht so lebhaft ist und weil ohne Zweifel

der Schatten dazu im Verhältnis steht. Ziem ist indessen sehr geschickt, und um sich aus dieser Überschwemmung von Gelb überall zu retten, würde es vielleicht genügen, sich einige Jahre lang wieder in das Grün der Landschaft unseres Landes zu tauchen. Eine einfache Reise nach Holland würde ihm seine Verblendung benehmen, die mittlerweile chronisch geworden ist. Das „Venedig des Nordens", Amsterdam, würde seiner Palette die Mannigfaltigkeit wiedergeben, und er würde sich von Canaletto und Claude ausruhen im Verkehr mit Hobbema und Ruisdael.

Ich hatte die Landschaften von Hanoteau wohl gesehen, die durch Breite der Ausführung und Fülle der Farbe genugsam hervorstechen; aber ich hatte die Namensbezeichnung nicht bemerkt. Sie verdienen in der Tat die Medaille. Die „verlassene Hütte" unter großen Bäumen hat keine Bewohner mehr als Mäuse, denen eine große Katze auflauert. Erdreich, Blattwerk, die Hütte vor allem sind in dem vollsaftigen Impasto gemalt, das Gigoux seinen Schülern angewöhnt. Im „Gänseparadies" ist dies Verfahren etwas übertrieben, macht die Einzelheiten schwer und schadet der Luftigkeit im Ganzen.

1865

Wenn die mythologische und religiöse Malerei, wie die historische und poetische im Verfall sind, so steht es mit der Landschaftsmalerei nicht ebenso. Man könnte im Salon von 1865 recht wohl einhundert Landschaften finden, die beinahe so gut sind, wie die der kleineren Meister der alten Schulen. Vielleicht darf man sogar sagen, daß Delacroix, Decamps, Troyon, die schon verschwunden sind, und Th. Rousseau, Jules Dupré, Diaz die unglücklicherweise nicht ausgestellt haben, einigermaßen in auserlesenen Werken wenigstens den hervorragenden Meistern Italiens, Flanderns und Hollands gleichkommen.

Eugène Isabey, Paul Huet, Cabat, Corot gehören auch zu dieser Generation der Wiederhersteller der Landschaftsmalerei, und ihre Bilder stehen im Salon immer in erster Linie.

Die große Marine von Isabey „Schiffbruch des Dreimasters Emily im Jahre 1823" ist freilich zu schmetterlingsbunt in Pinselstrich und Ton. Was der Malerei Isabeys schadet, ist ihr Reichtum, ihre Überfülle. Er führt mit derselben Gewandtheit des

Pinsels und derselben Brillanz der Farbe alle noch so verschiedenen Dinge aus, die Fluten des Meeres oder eine Seidendraperie, ein Gebäude von Marmor oder das Takelwerk eines Schiffes, ein Stück Felsen oder die lebenden Personen. Aus einer seiner Meereswogen würde er einen schillernden Rock für für eine Dame am Hof der Valois machen. Mit dem Bretterwerk seines gescheiterten Schiffes könnte er herrlich das Kabinett eines seiner Antiquare ausstaffieren. Er malt den Kopf eines jungen Mädchens, wie er einen Blumenstrauß malen würde, und das geringste Fleckchen des Bodens wie einen Satz Edelsteine.

Paul Huet ist auch ein farbenreicher Maler, aber mehr gesammelt und harmonisch in seiner Gesamtwirkung. Sein ausgestelltes Bild würde ihm im Luxembourg Ehre machen, als Gegenstück seiner Überschwemmung.

Cabat beharrt auf dem strengen Stil, den er an die Stelle seiner ersten ländlichen Manier gesetzt hat. Sein Bild mit dem Titel „Einsamkeit" ist fest und klug gemalt, aber schwarz, eintönig und ohne sympathische Klangfarbe.

Corot hat unter den Landschaftern im Salon den größten Erfolg. Sollte man glauben, daß dieser Verräter seine kleine Reise nach Italien gemacht hat? Ja, wahrhaftig, er hat sich die Farbe des Wetters jenseits der Alpen angesehen: denn er hat einen „Nemi-See" ausgestellt und eine herrliche Radierung „Erinnerung an Italien". Aber seltsam

genug, er hat von des Ufern des Tiber und vom Nemi-See nur seinen gewohnten Nebel heimgebracht. Und ginge er auch nach Konstantinopel, er sähe den Bosporus am vollen Mittag auch unter einem Schleier, in denselben Silbertönen. Mein Freund, quäle dich also nicht, geh' nur ruhig des Morgens in Bas-Meudon spazieren oder rauche deine Pfeife vor dem Teich von Auteuil; da findest du den Dunst noch besser als in einem Lande des Südens.

Corot hat fast niemals etwas anderes, als ein und dieselbe Landschaft gemacht; aber sie ist gut. Vor seinen beiden Bildern, die einander gegenüberhängen, kann man zweifelnd fragen, welches ist nun der „Nemi-See"? Ich weiß nicht recht: in dem einen wie dem andern ist Wasser, feste Bestandteile von Buschwerk und ein entzückender Eindruck der Morgenstimmung und der Frische. Es ist höchst poetisch und ungemein anziehend. Man wirft ein, das seien nur eine Art Skizzen, und die positiven Köpfe möchten genauer das Wesen der Bäume, die Form der Zweige, das Erdreich und die übrigen Gegenstände erkennen können. Aber es handelt sich doch nicht um Botanik und Agrikultur. Es kommt darauf an, beim Beschauer dieser zarten Gebilde das Gefühl zu erwecken, das er auf dem Lande haben würde, an einem wonnigen Morgen, am Ufer eines Sees. Wenn die Malerei Corots das Verlangen rege macht, frühmorgens aufzustehen, dann ist alles in Ordnung.

Français ist ebenso daran, wie Cabat, mit einer zweiten Manier, die sich nach Italien gerichtet hat, um Werke des hohen Stils hervorzubringen. Haben denn Ruisdael oder Rembrandt in ihren Landschaften etwa keinen Stil?

Ehedem gab es, vor der Revolution von 1848, eine Gruppe von fabelhaften Landschaftern, die vom Institut beschirmt wurden, Aligny, Edouard Bertin, Alexandre Desgoffe und Paul Flandrin: es war die Unbedeutendheit selbst. Sie zeigen sich noch, von Zeit zu Zeit; aber man sieht sie nicht mehr an. Hat man auch nur in irgendeiner Tageszeitung von Paul Flandrin und Aligny gesprochen, die doch dies Jahr ausgestellt haben? Glücklicherweise hatten Cabat und Français, bevor sie sich zur klassischen Landschaft bekehrten, die Natur um ihrer selbst willen geliebt und studiert, so daß sie in ihren neuen Stil wenigstens eine gewandte Praxis und einen Rest von Aufrichtigkeit hereinnahmen.

Wir haben die Heiligen Haine und die Orpheus von Français, die in den letzten Salons ausgestellt waren, nicht billigen können; denn die Einschiebung mythologischer Personen vermag dem Abbild des Landes doch nicht zum Stil zu verhelfen. Ob man in ein Gehölz einen Heidengott oder einen Köhler setzt, macht für die Haltung der Bäume und die Farbe der Pflanzen, oder für das Aussehen des Himmels gar nichts aus. Diesmal hat Français, ohne dies Bereich des Ideals zu verlassen, eine wirkliche Darstellung gewählt: die

neuen Ausgrabungen in Pompeji, und hat ein ausgezeichnetes Bild gemalt. Vielleicht ganz einfach, weil es statt einer komponierten Landschaft keine erdichtete, sondern eine natürliche Ansicht ist. Sehen ist Können.

Français hat dies Stück von Kampanien gesehen, doppelt verbrannt wie es ist, von der Sonne und von der Lava. Er hat einen Winkel von Pompeji genommen, wo die Dinge von vor zweitausend Jahren wieder ans Tageslicht treten. Ah, wenn man beim Durchbruch von Paris antike Fresken und gar Münzen fände, welche Ermutigung wäre das für die Demolierungen. Der Vesuv hat sein Gutes; ihm verdanken wir die unversehrten Beispiele aus dem Leben der römischen Kaiserzeit. Sieht man in Pompeji wirklich all das, was Français in seinem Bilde zeigt? Mauern mit Malereien bedeckt, ganz frisch von diesen Jahrhunderte alten Grabhügeln befreit und Arbeiter ringsum beschäftigt, und schöne Neapolitanerinnen, die archäologische Fundstücke davontragen, und dazu diese Atmosphäre, so weich und harmonisch, die uns den Himmel Claude Lorrains lieben lehrt?

Dann gehen wir schließlich alle nach Italien, und was mich betrifft, so warte ich, da ich über Rom will, nur so lange, bis Rom den Italienern zurückgegeben wird.

Das Gemälde von Français ist zart und liebevoll behandelt, mit feinen Halbschatten im Vorder-

grund und einer wohlabgewogenen Abstufung des Lichtes bis an den fernen Horizont.

Zur Zeit, als Français nach seiner Ausbildung bei Gigoux noch zur Gruppe der Verehrer des Waldes von Fontainebleau gehörte, standen um Rousseau und Diaz noch andre Landschaftsmaler da, mit kraftvoller Ausführung in demselben malerischen Gefühl, wie z. B. Charles Leroux, den man erstaunlicherweise gar nicht mehr auf den Ausstellungen sieht. Bei ihm, in seinem Landhaus in der Vendée war es, wo Rousseau die berühmte „Kastanien-Allee" gemalt hat, ein Meisterwerk, das jetzt Herrn Worms von Romilly gehört. —

Charles Leroux, der ein wahrer Maler war, hatte das Unglück, ein ansehnlicher Landbesitzer in seiner Provinz zu sein und zum Abgeordneten in den gesetzgebenden Körper gewählt zu werden. Ein gutes Gemälde dauert länger als ein zeitweiliges Gesetz. Wir haben keinen Mangel an Leuten, die uns Gesetze machen können; aber wir brauchen Maler. Und auch ohne seine „Toga" im Stich zu lassen, sollte Charles Leroux seine „Pinsel" wieder aufnehmen. Er hat übrigens die Malerei nicht ganz aufgegeben, und wir haben bei ihm Bilder gesehen, die im Salon ihre Stelle behaupten würden. Vielleicht stellt er doch im nächsten Jahr wieder aus.

Seit jener Zeit, deren wir eben im Vorbeigehen gedenken, hat François Daubigny, der damals in die banale Landschaft verirrt war, sich eine ziemlich eigenartige Manier herausgebildet, eine ge-

schickte, doch individuelle Mischung von Corot und Rousseau. Er zählt heute zu den guten Landschaftsmalern der modernen Schule. Seine „Mondscheinstimmung" auf einer traurigen Ebene ist sehr kühn und sehr richtig. Der Himmel allein macht die ganze Landschaft aus. Schwere Schäfchenwolken drängen sich um den Mond, wie schäumende Wogen in einem umgekehrten Meer. Durch einen blassen Schein versilbert, modellieren sie sich auf dem dunkeln Nachthimmel in einer fast zu schweren Leibhaftigkeit. Fast unwägbare Flocken sollten doch nicht dies lastende Aussehen haben, das nur durch die Ausführung mit zu vollem Impasto entstanden ist. Durch leichtern Farbenauftrag an gewissen Stellen hätte Daubigny ohne Zweifel dieselbe Wirkung des unbestimmten Lichtscheins erreichen können, aber viel geheimnisvoller noch und poetischer.

Sein zweites Bild „Der Park von St. Cloud" ist nicht glücklich. Diese nach französischer Mode des 17. und 18. Jahrhunderts zurechtgemachte Natur, mit den regelmäßig aufgereihten Bäumen, mit einem Apparat von architektonischer Dekoration, reinlichen Bassins und wohldisziplinierten Wasserfällen eignet sich weniger für Daubignys Talent als eine natürliche Natur, wo die Bäume und Büsche wachsen wie sie wollen, wo das Wasser seiner eigenen Laune folgend über die grünen Ufer tanzt. Es gibt ja Augenblicke, wo diese Ansicht der Kaskaden von St. Clond sehr schön und sehr majestätisch ist:

abends, wenn die großen Schatten, verlängert und verzogen, die Linien der Bäume und der Rasenplätze zusammenschieben und die alten manierirten Dekorationsstücke mit all ihren überflüssigen Einzelheiten zudecken. Aber unter gleichmäßiger Helligkeit, die aus der Höhe kommt, wie auf dem Bilde von Daubigny, ist die Wirkung ganz gewöhnlich. Ich hatte mich gewundert, daß der Maler nicht die glücklichste Stunde gewählt hat, bis ich aus dem Katalog ersah, daß das Bild vom Kaiserlichen Hause bestellt war. Da mußte freilich das Porträt des Palastes und des Parks gemacht werden, wie alle Welt sie sieht.

Pierre Daubigny, der Sohn von François, folgt allzu respektvoll der väterlichen Manier. Er sollte ganz allein ein oder zwei Jahr auf Reisen gehen und sich seinen eigenen Eindrücken überlassen: dann würde er befreit zurückkehren. Seine „Herbstwirkung" mit goldenen Bäumen ist breit gemalt und von schöner Farbigkeit.

Emile Breton hat sich neben seinem Bruder Jules eine eigne Individualität gebildet. Seine Landschaften haben auch Heiterkeit und Sauberkeit. Der „Sommerabend" ist ganz einfach gehalten: eine Wasserfläche, ein Weg, einige Bäume gegen ruhigen Himmel.

Eine der besten Landschaften des Salon ist ein andrer „Sommerabend", der seinem Maler Blin mit Recht die Medaille eingetragen hat. Die Sologne in Frankreich gleicht sehr der belgischen

Campine. In dieser, fast noch unkultivierten Sologne hat Blin sich aufgehalten, am Ufer eines unbeweglichen Teiches, nach Sonnenuntergang. Im Vordergrund buschbewachsenes Erdreich, ein Vorhang von Bäumen gegen den Himmel. Wie das einsam ist und melancholisch! Der Ton der Malerei ist in tiefer Harmonie gehalten, ein wenig monochrom, wie das solch ein Dämmerungseffekt mit sich bringt. Ich wünche Blin, daß sein Bild fürs Luxembourg angekauft werde.

In der „alten Mühle" zu Guildo in der Bretagne, ist das Geschick der Ausführung nicht minder bemerkenswert; aber die Gegend ist gewöhnlich und die Gesamtheit macht keinen originellen Eindruck.

Ein andrer durch die Medaille ausgezeichneter Landschafter Anastasi, hat zwei Ansichten aus Rom gegeben: das „Forum" beim Sonnenuntergang und „das Tiberufer". Ohne Zweifel hat die Hochachtung vor Rom die Jury zu dieser Ehrung veranlaßt, denn dies Forum und dieser Tiber mit falschem Licht und Papiertapeten als Hintergrund taugt nicht soviel wie frühere Leistungen desselben Künstlers, bevor er das Kapitol erstiegen.

Ich glaube auch nicht, daß der Aufenthalt in Rom für Harpignies gesund ist: sein Rom vom Palatin gesehen, hat nicht die Vorzüge seiner Baumreihe mit den Raben, die 1863 ausgestellt war.

Hanoteau, Schüler von Gigoux, der im vorigen Jahr die Medaille erhalten, hat in diesem Jahre eine „Parkecke" aus dem Nivernais ausge-

stellt, eine breite meisterliche Malerei, die nur etwas überladen ist.

Im Salon 1863 haben wir die „Fellahweiber" von Belly sehr gerühmt, der schon 1861 die Medaille erster Klasse erlangt hatte. Belly ist sehr kompliziert; er hängt zu gleicher Zeit mit Troyon seinem Lehrer, mit Decamps und mit Marilhat zusammen, wenn er den Orient malt, und selbst mit Rousseau. Sein „Sonnenuntergang" bei ebbendem Seegang an den Küsten der Normandie erinnert an die mächtigen Studien von Rousseau, die diesen malerischen Abendeffekt wiedergeben, wo die Erde noch das letzte düstre Feuer zurückwirft, wenn man so von der Sonne sagen kann, die schon hinter dem Horizont hinabsinkt.

Brest setzt mit Erfolg eine Darstellung der Feste von Konstantinopel fort. Im „Bairam", der Zeremonie des Handkusses, sieht man unter dem Peristyl des Palastes den Sultan Mahmud; links auf dem von großen Bäumen beschatteten Platz die Garden und die Würdenträger; rechts die Menge des versammelten Volks. Ein bräunlicher Halbton hüllt die ganze Szene ein, deren Anordnung sehr schwierig war. Das zweite Bild von Brest bietet den „Landungsplatz von Eyoub" am goldenen Horn bei Konstantinopel.

Berchère hält sich auch an seine Erinnerungen aus dem Orient. Das letzte Jahr zeigte er uns den „Simoun" in Arabien und die „Dämmerung" in Nubien. Jetzt haben wir zwei Ansichten

aus Ägypten: „Sakhieh" an den Ufern des Nils auf großen Ochsen, die eine Maschine zum Wasserschöpfen drehen, und den „Tempel des Ramses" zu Theben.

Ein anderer Orientalist in der Malerei ist Charles de Tournemine, der Freund der rosaroten Flamingos mit ihren langen Hälsen. Seitdem er in Ägypten und in der Türkei diese großen Vögel entdeckte, — mit jener seltsamen Eleganz in ihren Stellungen auf schimmerndem Ufersand, — hat er seine Enten aufgegeben, die zwischen den Binsen eines Sumpfes herumplätschern. Früher malte er Bauernhöfe aus der Bretagne und der Normandie, jetzt Ansichten vom Nil und Landschaften aus Kleinasien, — leuchtende, sehr feine Bilder des Orients.

Durchflutet von Sonne ist auch eine Ansicht aus der Provence, „zur Zeit der Feigenlese", von Rave. Alles in dieser Malerei erscheint in einem seltsamen Gelb, originell und doch sehr wahr: Erde und Himmel, Bäume und Menschen. Was ist doch die Sonne so wunderreich, die verschiedenen Gegenden mit so mannigfaltiger Färbung auszustatten!

1866

Unter den Landschaften waren viel ausgezeichnete Leistungen, Darstellungen aus allen Ländern und allen Jahreszeiten, von ganz außerordentlicher Mannigfaltigkeit der Ausführung.

Paul Huet kam in erster Linie nach Courbet. Der Bosch im Haag mit dem Untergang der herbstlichen Sonne ist ein schönes Gegenstück zur „Überschwemmung" im Musée de Luxembourg. Paul Huet hat das Gefühl für die Großartigkeit in der Natur. Sein breiter einfacher Farbenauftrag entspricht der Lebhaftigkeit seiner Eindrücke sehr gut.

Corot ist immer derselbe, zart und nebelhaft. Die eine seiner Landschaften, „die Einsamkeit", ist von der Kaiserin für 18000 Franks angekauft.

Die beiden Landschaften Rousseaus, ein „Sonnenuntergang über dem Walde von Fontainebleau" und „der Waldessaum von Barbison" übertreiben seine neue, sehr durchgearbeitete Manier etwas. Wenn die Einzelheiten überall zu gleichmäßig betont sind, leidet darunter der Gesamteindruck. Aber Rousseau rettet sich immer durch die Fülle und Richtigkeit der Beleuchtung.

Millet hat nur ein einziges Bild ausgestellt: „ein Dorfende zu Creville", — eine eigentümlich ausgesuchte Komposition. Ein Landhaus nimmt die ganze Linke des Bildes ein von oben bis unten; rechts dehnt sich eine derbe Rampe bis an den Rand des Rahmens; jenseits davon ein Stück graues Meer über grauem Himmel. Das Ganze in einer schweren und kreidigen Harmonie. Der gleichförmige Pinselstrich für Himmel und Wasser, wie für das Bauwerk und Erdreich. Es ist einfach, sogar mächtig, aber unbeweglich und erstarrt.

Français hat als Gegenstücke die „Umgegend von Paris" und die „Umgegend von Rom" behandelt; die Ufer der Seine am Morgen; die Ufer des Tiber am Abend. Man findet, daß Italien ihn gekräftigt hat; aber statt ihn zu erwärmen, hat es ihn vielleicht erkältet. Er ist korrekter und eleganter; aber keine Naivetät, keine Leidenschaft mehr.

Und Leidenschaft muß da sein: sie hat Géricault, Delacroix, Decamps, Rousseau, Diaz, Dupré und Barye und Daumier, alle großen Künstler unsrer Zeit beseelt. Auch Giorgione, Tizian, Tintoretto und Veronese, selbst der junge und liebenswürdige Rafael — wie Rubens und v. Dyck, Frans Hals und Rembrandt waren, wie es scheint, sehr leidenschaftliche Männer. Die Liebe, die Begeisterung, das ist das Leben, das ist das Genie.

Was ist aus dieser Gruppe von Landschaftern geworden, die sich einbildeten, man könne die Natur

mittels einer Art überlieferter Wissenschaft ertäuschen, und die einen Augenblick berühmt waren, wie Aligny, Paul Flandrian usw.? Wo ist die zeitweilige Berühmtheit ihrer Lehrer geblieben, Gaspard, Francisque Millet und der andern Wiederholer des Poussin und der Bolognesen. Hütet euch vor Italien!

Es gab einmal ein Volk, das eine originelle Schule hervorbrachte, die von vorn anfing: die Meister hießen v. Eyck, v. d. Weyden, Memling. Aber zu einer gewissen Zeit, sieh, da wandern alle Künstler dieses Landes aus und verlegen sich auf die Nachahmung der Kunst eines andern Volks, die in voller Blüte stand. — Was ist van Orley, „der flandrische Rafael", neben Quentin Metsys, der während dieser erniedrigenden Auswanderung in Flandern geblieben war?

Dann später gehen Rubens und van Dyck wohl ein bißchen hin, die Farbe der italienischen Kunst zu schauen, aber mit einem Temperament, das sie bewahrt. Und Jordaens, Snyders und die ganze Schule des 17. Jahrhunderts bleibt in ihrem eigenen Lande und gehört ganz und gar zu diesem Lande.

Ich erinnere mich an Decamps bei seiner Rückkunft aus Italien. Ich besuchte ihn bei der Porte Maillot, wo er damals wohnte. Ach, der Unglücksmensch, der er war! Er wollte Michelangelos machen und Tizians, fast gar Rafaels: Christusgestalten, Madonnen, Heilige, ich weiß nicht was alles. Endlich machte er seinen Christus, der von

Michelangelo und Tizian ganz einfach zu Rembrandt zurückkehrte: das ist der „Christus vor Pilatus", den wir oft als Meisterwerk erwähnt haben, das durchaus nicht italienisch ist.

Delacroix, der viel kräftiger angelegt war als Decamps, würde wohl, wenn er nach Italien gegangen wäre, als Narr gestorben sein. Gott sei dank hat er, ohne in Italien gewesen zu sein, bewiesen, daß er seinen Paul Veronese kannte. Wir haben alle unser Italien im Blut und im Auge, durch die lateinische Erziehung, durch die Sitten, durch die Überlieferungen und die Bilder, durch alles, was uns die Abstammung einflößt, eine Gemeinschaft der Ideen und der Gefühle.

Man achte nur auf die heutige Krisis von 1866: alle Franzosen sind für Italien; fast alle Franzosen sind gegen die Preußen und gegen die germanische Rasse.

Noch eine andre Bemerkung: es gibt Länder ganz ohne Kunst, die dazu beigetragen haben, die besten modernen Künstler zu entwickeln: so Algier bei Eugène Delacroix, Ägypten und die Türkei bei Decamps und Marilhat; die Schweiz und die Auvergne bei Rousseau. Und woher kommt denn Fromentin? aus Afrika. Woher kommt Courbet? aus den Vogesen.

Die alten kleinen Nester sind ungesund: die Schule von Rom und die Schule der schönen Künste, die Akademien und die Gefolgschaften sonst: da wägt man immer die selben Eier.

Wenn ich einen Maler zum Sohn hätte, so würde ich ihn, nach einer Rundreise durch Europa, um in den Museen kennen zu lernen, was die Maler von ehedem hervorgebracht haben, nach Amerika schicken oder nach Australien, recht weit weg, ins Neuland, damit er sich die Natur und die Menschheit mit eignen Augen ansähe.

Die weiten Reisen haben das Talent und den Erfolg gefördert bei Belly, Tournemine, Brest, Berchère usw. Auch dieses Jahr noch hat Belly eine ausgezeichnete Probe davon ausgestellt, „das Tote Meer", von großem Charakter und großer Wirkung. Tournemine gibt eine „Ansicht aus der Türkei", sehr fein und sehr lichtvoll; Brest eine „Ansicht vom Bosporus", die recht originell ist; Mouchot, der aus Ägypten zurückkommt, hat ein meisterhaft gemaltes Bild mitgebracht: den „Teppichbazar" in Kairo; ebenso hat in Kairo Dauzats sein Interieur einer Moschee gefunden, das sehr malerisch ist.

Ich bin freilich ganz einverstanden, daß es nicht notwendig ist, in alle Winde hinauszugehen, um ein guter Landschafter zu werden. Die Maler von Barbizon, von Fontainebleau, der Isle Adam, von Compiègne, von Meudon und im Weichbild von Paris haben es bewiesen. In Paris selbst gibt es ja so viel schöne Stellen zu malen und so viel schöne Effekte: die Kastanienbäume der Tuilerien; eine Reihe an den Quais mit den Gebäuden am Seineufer entlang und dem Sonnenuntergang hinten; der Turm von St. Jacques und sein Square; ein Stück

von den Boulevards oder den Champs-Elysées; eine Allee des Luxembourg oder eine Masse aus dem Park von Monceaux; einige alte Stadtquartiere, die demoliert werden, oder irgendeine alte Straße, die noch unberührt geblieben.

Wenn man nur ursprüngliches E… be-
sitzt, eine lebhafte originelle Eindrucks… vor
der Natur, da mag man schon zu H… en
„at home" und male… ch gut wa… m
Fenster oder in sei… f. Van … t
Meisterstücke gema… er Fassa…
ländischen Hauses … ix v. Hi…
einer Landwohnung … Suermon…
Ansicht irgend eine… els ode…
liebigen Gäßchens.

Kennen Sie den S… Scheven…
ist gewiß nicht maleri… end e…
Zwanzig holländische M… ister…
nach gemalt: wie Adria… de,
van Ruisdael, Rombouts …

Scheveningen oder F… …sg…
net; die Wüsten Afrikas o… …r
rikas, auch gut; Konstantin…
oder Island, geht nur imm…
das ist gefährlich.

Als man von Indien spr…
großen Reisenden, der dorth…
der über die Länder ausge…
schichte so wunderbar gewe…

„Der Tod lebt da," ant…

Man könnte diese seltsame Redewendung umkehren und von Rom sagen:

„Das Leben stirbt da."

Ich glaube nicht, daß Courrières auf dem Wege nach Rom liegt. Was ist denn Courrières? Ein Dorf, wo [illegible] beiden Brüder Breton leben, irgendwo im [illegible] Frankreichs. Adolphe Breton macht da [illegible] mitterinnen und Heuerinnen; er hat in [illegible] zum Salon geschickt. Emile Br[illegible] [illegible]ndschaften und hat einen „Te[illegible] [illegible] kühne, weil durchaus wahre Male[illegible] [illegible] seine Ufer, das Wasser, der R[illegible] [illegible]es ist grün, von einem [illegible]arken [illegible] Sind denn die Kräuter [illegible] das [illegible] könnte wohl sein, [illegible] der[illegible] [illegible]; obwohl ehrsame [illegible] Natur ableugnen. [illegible] [illegible]able und seinem [illegible] [illegible]nt, der durch- [illegible] Sicherlich gibt [illegible] Grün in der [illegible] Stunde des [illegible] [illegible]nd. Aber [illegible] [illegible]bt, und S[illegible] [illegible]nster sei[illegible] [illegible]ing, erka[illegible] [illegible]ht mit [illegible] hätten [illegible]

von den Boulevards oder den Champs-Elysées; eine Allee des Luxembourg oder eine Masse aus dem Park von Monceaux; einige alte Stadtquartiere, die demoliert werden, oder irgendeine alte Straße, die noch unberührt geblieben.

Wenn man nur ursprüngliches Empfinden besitzt, eine lebhafte originelle Eindrucksfähigkeit vor der Natur, da mag man schon zu Hause bleiben „at home" und malen gleich gut was, aus seinem Fenster oder in seinem Hof. Van der Meer hat Meisterstücke gemacht mit der Fassade eines holländischen Hauses (Galerie Six v. Hillegom), mit einer Landwohnung (Galerie Suermondt), mit der Ansicht irgend eines Stadtwinkels oder eines beliebigen Gäßchens.

Kennen Sie den Strand von Scheveningen? er ist gewiß nicht malerischer als irgend ein andrer. Zwanzig holländische Maler haben Meisterwerke danach gemalt: wie Adrian van de Velde, Salomon van Ruisdael, Rombouts usw.

Scheveningen oder Fontainebleau, ausgezeichnet; die Wüsten Afrikas oder die Urwälder Amerikas, auch gut; Konstantinopel oder Peking, Java oder Island, geht nur immer dahin! Aber Rom, das ist gefährlich.

Als man von Indien sprach in Gegenwart eines großen Reisenden, der dorther kam, über den Tod, der über die Länder ausgebreitet ist, deren Geschichte so wunderbar gewesen:

„Der Tod lebt da," antwortete der Reisende.

Man könnte diese seltsame Redewendung umkehren und von Rom sagen:

„Das Leben stirbt da."

Ich glaube nicht, daß Courrières auf dem Wege nach Rom liegt. Was ist denn Courrières? Ein Dorf, wo die beiden Brüder Breton leben, irgendwo im Norden Frankreichs. Adolphe Breton macht da seine Schnitterinnen und Heuerinnen; er hat in diesem Jahr nichts zum Salon geschickt. Emile Breton macht da Landschaften und hat einen „Teich" geschickt, eine kühne, weil durchaus wahre Malerei. Dieser Teich und seine Ufer, das Wasser, der Rasen, die Bäume, alles ist grün, von einem starken unerbittlichen Grün. Sind denn die Kräuter und das Blattwerk grün? das könnte wohl sein, besonders am Rand des Wassers; obwohl ehrsame Landschafter das Grün in der Natur ableugnen. Das ist die Geschichte von Constable und seinem edlen Freund, Sir George Beaumont, der durchaus wollte, die Bäume seien braun. Sicherlich gibt es Braun und Blond, Gelb, Rot und Grün in der Landschaft, je nach der Jahreszeit, der Stunde des Tages oder dem Temperament der Gegend. Aber ich wage zu behaupten, daß es auch Grün gibt, und Sir George Beaumont, den Constable ans Fenster seines Ateliers rief, das auf einen Park hinausging, erkannte selbst, daß die Natur ihre Bäume nicht mit Asphalt male. Gar manche Landschaftsmaler hätten nötig, sich erst einmal aufs Grün zu verlegen.

Ich meine, man soll malen was man sieht,

nicht den Mittag suchen um sechs Uhr morgens oder sechs Uhr abends, ganz einfach den Ton hinnehmen, den es dem Himmel gefällt der Erde zu geben. Denn immer ist es der Himmel, der vor allem die Farbe der Landschaft macht. Der selbe Baum, der unter zerstreutem Licht grün ist, wird unter einem Lichtstrahl gelb, wird rot beim Sonnenuntergang und erblaßt unter dem Morgennebel.

Diese Farbe der Tages- und Jahreszeit ist lebhaft genug in einer Landschaft von Blin ausgedrückt, eine „Küste der Bretagne", von Chintreuil in seinem „Frühling" mit einem Platzregen, von Hervié in seinem „Dorfeingang"; von Hanoteau „nach dem Fischfang"; von Daliphard „Sonnenblick nach dem Sturm"; von Bavoux „Plateau von Ghalouar"; von Bellet du Poisat „die Mühlen von Dordrecht"; von St. François „Mondschein in den Vogesen"; von Faller im „Windstoß"; von Bureau „Weg nach einer Kalkbrennerei" usw. usw.

Zahlreiche junge Maler suchen in der Natur eine ausdrucksvolle Wirkung, wie all diese Titel bezeugen. Und sind diese Effekte des Sonnenlichts, des Sturms, des Regens oder Ungewitters nicht für die Landschaft dasselbe, was für die Menschheit die Gefühle, die Leidenschaften, die das Leben erregen und ihm seinen Charakter geben?

Der junge Maler der „Frau im grünen Kleide", Claude Monet, hat auch seine Landschaft geliefert, eine herrliche Skizze, die „Allee von Bar-

bizon" im Walde von Fontainebleau, eine Abendstimmung mit Sonnenschein zwischen den großen Bäumen. Wenn man wirklich Maler ist, so macht man alles was man will.

Daubigny, Vater und Sohn, sind genugsam beachtet worden. Zwei große Ansichten von den Ufern der Oise, vom ersteren, fallen zu sehr ins Dekorative. Und der andre mißbraucht ebenso die schweren Schatten; aber er hat Kraft und eine gewisse Fremdartigkeit in seinem „Zigeunerlager".

Landschaften, in denen die Figur vorherrscht, verlangen ganz besondere Eigenschaften. Man hat denn auch die Granadierinnen von Gustave Doré hinreichend kritisiert und viel bewundert, eine Art von Decameron auf dem Lande von Granada: eine Schar junger Spanierinnen in Mantille heben sich von einem violett getönten Himmel ab, während lagernde Musikanten die Mandoline spielen und dazu singen. Es ist hübsch in der Bewegung und geheimnisvoll in der Wirkung, grandios genug, aber schwer in der Farbe. In einer andern Landschaft, „Erinnerung an Savoyen", gleicht Gustave Doré von fern den Düsseldorfern. Ist das nicht seltsam? Aber Doré hat so viel in allen Arten der Malerei geschaffen, daß man schon Ähnlichkeiten hier und da herausfinden mag: bald mit den Florentinern, bald mit den Spaniern, ja mit den Flandrern; aber dabei bleibt er ein hochbegabter Künstler.

Weltausstellung 1867
Théodore Rousseau

Théodore Rousseau geht geradeswegs auf die Nachwelt, an der Spitze der Plejade unsrer zeitgenössischen Landschaftsmaler; denn es sind mehrere, die mit Rousseau die künftigen Kunstliebhaber erregen werden, ebenso wie wir uns für Ruisdael, für Hobbema, für Aelbert Cuijp begeistern. Diaz hat Wunderwerke gemalt und gewisse Landschaften, in der Auswahl des besten seines Gesamtwerkes, sind unübertrefflich. Jules Dupré ist ein wahrhaft großer Meister, tief und ausdrucksvoll; Troyon kommt zuweilen dem Aelbert Cuijp gleich. Und nehmen wir auch Decamps und Delacroix als Landschaftsmaler hinzu, so haben wir eine stolze und anziehende Gruppe, die wohl mit den Holländern des 17. Jahrhunderts wetteifern mag. Dazu einige poetische Träume von Corot, einige zauberhafte Wirkungen von Courbet, einige breite Dekorationen von Paul Huet; und Marilhat, und Cabat, und Daubigny, und die ganze neue Generation, die die Natur ganz naiv liebt. Fragen wir uns aufs Gewissen, so ist es die Landschaftsmalerei, die unsre französische Schule des 19. Jahrhunderts berühmt machen wird.

Die acht von Rousseau ausgestellten Landschaften zeigen sehr verschiedene Ansichten der

Natur. Rousseau ist besonders stark in der Wiedergabe des Charakters einer Gegend und der launenhaften Stimmungen, die Erde und Himmel in gewissen Phasen der Jahreszeiten oder zu gewissen Stunden des Tages beseelen. „Ein Sonnenstrahl durch Sturmgewölk", der „Herbst in der Sologne", „der Abend nach dem Regen", — diese Titel seiner Bilder täuschen nicht. In den „Schluchten von Apremont", im Wald von Fontainebleau, herrscht eine Melancholie, die sich in gebrochenen Tönen, in einer fast einfarbigen Tonleiter ausspricht, ohne Lichtglanz. Dies schöne Bild ist etwa zehn Jahre alt. In der „Steineiche" ist es die Kraft: dieser Baumstamm, der aus dem Granit hervorkommt, scheint wie aus Fels und Eisen geformt. Die wilden Gegenden, wie der Wald von Fontainebleau, betonen sehr bezeichnend diese Art von Gemeinschaft der Naturreiche, des Gesteins und der Pflanzen.

Welch ein Gegensatz aber zwischen diesen, im Herzen des Waldes von Fontainebleau erlebten Dramen und den frischen Frühlingsbildern oder der regennassen Vegetation, der Landschaft von Berry im vollen Sonnenschein mit den zartgrünen Bäumen und der entzückenden Wonne des Lenzes, wie die „Ufer des Bouzanne", eines kleinen Flüßchens im Berry, die an die Landschaften von George Sand erinnert. Diesen kleinen „Frühling" haben wir schon früher hervorgehoben; er wird zu den vollendetsten Leistungen Rousseaus gehören; auch er ist schon einige Jahre alt.

Wie die Mehrzahl der Meister, die das Glück gehabt haben, lange genug zu arbeiten, wird auch Rousseau drei Hauptmanieren aufweisen: zu Anfang die stürmische Jugend, erstaunlich an Originalität und Poesie; dann der Vollbesitz seiner selbst, die Heiterkeit, Sicherheit einer Ausführung, die dem innern Gefühl gleichwertig ist; dann, ich weiß nicht was für eine Quälerei, allerhand Absichtlichkeiten, die das spontane Schaffen verdrängen. Bei Rembrandt war es seltsamerweise gerade umgekehrt: anfangs ist er bescheiden, hält sich noch an seine Vorgänger; dann geht er selbst voran, bestärkt sich immer mehr, er wagt Einer von neuer Art zu sein; dann läßt er sich gehen, übertreibt sich selbst und kennt keine Grenzen mehr. Turner auch, der große englische Landschafter: nach zaghaften Nachahmungen endigt er schließlich in einem überflüssigen Gaukelspiel der Laune.

Was mich betrifft, so ziehe ich den Rembrandt der „Nachtwache" dem Rembrandt der „Anatomiestunde" vor. Ebenso ziehe ich den Rousseau der ersten Periode und der zweiten dem Rousseau dieser letzten Jahre vor. Wir werden später im Salon der Champs-Elysées ein Werk sehen, das Rousseau eben erst vollendet hat, „Ansicht von Weinbergen in Savoyen" mit der Alpenkette am Horizont (im Besitz des Chevalier de Knyff). Das ist gestrickt, wie ein Stück Tapisserie mit lauter gleichmäßigen Maschen. Wir werden uns ein andermal mit Freund Rousseau auseinandersetzen.

Wer war doch der meist verfolgte Künstler zu jener Zeit, wo eine junge Schule, die Romantiker genannt, gegen die alten Machthaber der sogenannten klassischen Kunst kämpfte? Wer ist der Maler, dessen Name immer wieder hervorsprang, wo man der akademischen Jury die Ausschließung der Männer von Talent vorwarf? Das Bekanntwerden Rousseaus beginnt mit wiederholten Protesten, die von der Kritik zu seinen Gunsten geschrieben wurden. Er war berühmt geworden, bevor man noch seine Werke hatte sehen können. Während 15 Jahren war ihm die Öffentlichkeit in den Salons versagt. War das nicht abscheulich, und was gewannen damit die Bidaulds des Instituts?

Jules Dupré hält gewissermaßen seinen Wiedereinzug in dieser Weltausstellung von 1867. Denn seit lange hatte er den periodischen Salons entsagt und auch zur Weltausstellung von 1855 nichts eingeschickt. Nun ist er wieder da; desto besser — mit einem Dutzend Landschaften. Wer hat also am tüchtigsten zur Wiedereroberung der Originalität in der Landschaft beigetragen? Gewiß er. Paul Huet protestierte bereits, nachdem er einmal Constable gesehen hatte; denn die Engländer sind es gewesen, die zuerst den Instinkt dieser Revolution besaßen. Ganz jung hat auch Jules Dupré eine kleine Pilgerfahrt nach England gemacht, und seitdem hat er sich nicht mehr verändert. Welche Reihe mächtiger Gemälde hat er

in seinem zurückgezogenen Leben inmitten der Natur ausgeführt! Keinen andern Ehrgeiz als den Fortschritt seiner Kunst. Das ist es, was ihm seine Unabhängigkeit erhalten hat. Fast immer auf dem Lande oder im Walde, hat er sich nie um die Intrigen gekümmert, die in der Stadt um Verwaltung und Staat gesponnen werden. Warum lebt er auch so menschenscheu im Walde der Isle-Adam? Wenn er in elegantem Beinkleid in die Gesellschaft ginge, statt in Gamaschen draußen im Holz, so würde er vielleicht durch irgendeine hervorragende Gunst ausgezeichnet sein.

Aber was hilft das? Die Ehrenbezeugungen gehen vorüber, und die Bilder bleiben bestehen. Die Gemälde Jules Duprés sind und bleiben ersten Ranges. Zwölf in der Ausstellung geben Erinnerungen an die Landes und die Pyrenäen, an die Sologne, aus Berry, an die Picardie. Eins der besten ist ein Waldinneres von Compiègnes (Nr. 228 die Herrn Binder gehört), eine in Zeichnung und Farbe außerordentlich energische Malerei. Auch die „Vanne" findet Beachtung, die schon einige berühmte Sammlungen durchlaufen hat, eine „Weidenreihe" und ein „Sumpf". Der Vorwurf, den man gegen Dupré erheben könnte, ist der, daß er seine Gemälde zu weit durcharbeitet, und daß er durch zuviel Impasto sein Erdreich und besonders seine Himmel schwer macht. Mit weniger Arbeit und Hartnäckigkeit würde er an Leichtigkeit und Durchsichtigkeit gewinnen.

Corot ganz im Gegenteil scheint unglücklicherweise im seichten Gewässer einer unvollständigen Ausführung stecken zu bleiben. Seine Gebilde tauchen nur noch in einem Dunstschleier auf. Wenn er nicht die Gabe der Kraft besitzt, so hat er doch einen gewissen Reiz, der aus seinem fast geheimnisvollen Eindruck entspringt. Er hat sich seit seinen Anfängen nicht mehr verändert, und hat auch fast immer ein und dasselbe Bild wieder und wieder gemalt, selbst wenn er ganz verschiedene Gegenden malte. Wo hat er den Nemi-See hergenommen? In der Umgebung von Auteuil oder von Meudon? Seltsam, diesem nebelhaften Maler gelingen zuweilen die ziemlich großen Figuren in seinen fast körperlosen Landschaften sehr gut, und das Bild, das „die Toilette" betitelt ist, mit einer halbnackten Frau unter schwankenden Bäumen, erweckt, ich weiß nicht wie, eine ganze poetische Welt.

Paul Huet vertritt die Landschaft in grandioser Auffassung, frei und meisterlich ausgeführt. Auch seine Gemälde schmücken schon in großer Zahl die öffentlichen Museen. Seine Überschwemmung im Luxembourg ist ein Meisterwerk in dieser Art. Er hat acht Landschaften auf der Weltausstellung, die den Museen von Bordeaux, Montpellier, Orléans gehören oder für andre Museen in der Provinz bestimmt sind.

Die Landschaften Ch. Fr. Daubignys sind ebenso von Museen oder öffentlichen Anstalten geliehen worden: vom Luxembourg, Museum von Bor-

deaux, von Marseille, aus dem Palais von Compiègne. Daubigny ist nur ein Talent zweiter Hand und hängt von mehreren der genannten Meister ab.

Français hat mehrere Manieren gehabt: er gehörte zuerst zu der Gruppe der Gründer von Fontainebleau; da er aber zum Stil und zur großen Kunst zurückgekehrt ist, ist er dreifach mit der Medaille erster Klasse gekrönt. Sein „Orpheus" ist im Luxembourg, und sein „heiliger Hain" im Museum von Lille. Außer diesen beiden Bildern sieht man auf der Ausstellung noch sein bestes Werk im großen Genre wieder: die Ausgrabungen von Pompeji aus dem Salon von 1865.

Cabat gehörte auch zu der ersten Plejade, die unsre Landschaftsmalerei revolutionierte, und seit 1831 war er schon für kleine ländliche Bilder ausgezeichnet worden, die Meisterwerke sind und die man heute gern wiedersehen würde. Später hat Italien und Poussin ihn verwandelt, und die beiden Landschaften, die er auf der Ausstellung zeigt, gehören seiner Poussin-Manier an, die ideal, arkadisch, wenig menschlich und gar nicht modern ist.

Was aber auch ihr Stil und ihre Richtung sein mag, alle diese Landschafter haben ein Talent, das die Kritik nach ihren persönlichen Anschauungen zu diskutieren, aber nicht abzuleugnen vermag. Es ist eine Frage der Ästhetik. Wenn die Kunst fortschrittlich ist wie die Menschheit, deren charakteristischen Ausdruck sie ohne Zweifel darstellt, wo liegt dann die Vergangenheit, und wo liegt die Zukunft?

1868

Es ist sehr heiß. Ganz Paris geht an die See oder aufs Land. Gehen wir etwas in die Wälder von Compiègne oder von Fontainebleau und an andre Orte, die unsre Landschafter lieb haben. Vielleicht werden wir nach Italien verlockt, nach Ägypten und bis nach Indien. Man reist ja so schnell heute. Wenn wir morgens von Ville d'Avray ausgehen, so hoffe ich, kommen wir abends in Ostindien an.

Corot ist es, der uns bei Ville d'Avray festhält. Der Morgen ist schön. Sumpfige Strecken des Bodens vor dem Gehölz sind noch mit Nebeln bedeckt. Der silbergraue Duft gefällt Corot immer, der früh aufsteht, aber sich zur Siesta zurückzieht, sowie die Sonne über die Erde strahlt. Eine kleine Hirtin, die Füße im Wasser, hütet einige Kühe, die in den frischen Kräutern glücklich sind. Corot hat immer nur eine und dieselbe Landschaft gemacht. Diese hier ist eine seiner besten Proben aus dem Atelier der Wiederholungen. Die zweite Landschaft, die er ausgestellt hat, „der Abend" — sehen Sie, er malt niemals am hellen Tag! —

stellt eine Gruppe starker Bäume am Rand eines Flusses dar, den eben eine Herde durchschreitet. Während Corot seinen Schlummer hielt, hatte die Sonne die Dünste des Morgens aufgesogen, die nun zu dieser Stunde langsam herabsinken, um sich über den Rasen auszubreiten und dort die Nacht zu verbringen.

Chintreuil, der auch ein Frühauf ist, hat die „Morgenröte nach einer Sturmnacht" geschaut. Er hatte dies Schauspiel an einem guten Platz erwartet. Vor ihm, vor uns, im Vordergrund befindet sich ein See, der vom vorübergezogenen Sturm noch bewegt ist. Auf der andern Seite des Wassers erheben sich rechts bergige Strecken, links ein andrer Hügel mit Bäumen bekrönt. In der mittleren Vertiefung, die zwischen beiden Höhen liegt und wie den Eingang eines Tales bildet, eben dort erscheint die Morgenröte. Das wäre ein famoses Theater, um eine junge Sylphide mit Rosenfingern erscheinen zu lassen, die mit einem Fächer à la Pompadour die großen schwarzen Wolken verjagt, die unsre Erde gequält haben. Ich würde mich nicht wundern, wenn es im Salon auch noch solche Auroren im „großen Stil" gäbe. Ist es nicht sehr prosaisch und sogar materialistisch, nur rosige Töne zu zeigen, die der Erscheinung des Feuerballs voraufgehen. Ebenso in der Literatur. Zu sagen: die Sonne geht auf, die Sonne geht unter, das ist nicht poetisch, obwohl diese Ausdrucksweise durchaus antigalileisch und unwissenschaftlich ist.

Wenn die Erde sich dreht, wie die Gelehrten sicher zu wissen glauben, darf man nicht hören lassen, daß die Sonne die Runde um die Erde macht und daß sie zu Bette geht, wenn sie mit ihrem glühenden Auge sich satt gesehen hat. Um die Ausdrucksweise mit den wissenschaftlichen Tatsachen in Einklang zu setzen, müßte man das alles berichtigen, und bei derselben Gelegenheit auch das Geschlecht von Sonne und Mond in der deutschen Sprache, die aus der Sonne ein Weib und aus dem Mond einen Mann macht.

Man sieht, wir haben in allen Dingen viel zu tun zur heutigen Zeit, die schneller läuft als ehedem.

Der zarte Chintreuil hat sich, durch das Gewitter erregt, zum stärksten Ton gesteigert, um den Kampf der Elemente zu malen, diesen Sieg des Lichtes über die Finsternisse. Die blaugrüne Farbe des Wassers, die schweren braunen Töne des Erdreichs, die roten Streifen am Himmel haben eine seltene Kraft, wie sie selbst bei leidenschaftlicheren Koloristen selten vorkommt.

Die Natur in ihren launenhaften Äußerungen zu belauschen, ist die Leidenschaft Chintreuils. Wer hat nicht zuweilen den Regen bei vollem Sonnenschein bewundert. Man mäht den Klee auf flachem Felde, von Licht übergossen. Die kleinen Haufen geschnittenen Grases, von einem Grün mit rotem Hauch darauf, leuchten wie Blumensträuße, die auf der Erde hingelegt sind. Aber sieh da, weiterhin auf dem andern Ende des Feldes regnet es. Ein sanfter

Sommerregen, der den leuchtenden Himmel durchschneidet, eine wohltätige Befeuchtung, die die Sonne nicht erzürnt. Diese Wirkung ist in dem zweiten Bilde von Chintreuil reizend wiedergegeben.

François Daubigny hat einen „Frühling" gemalt. Der Frühling in der Malerei ist eine moderne Erfindung. Man suche mir Beispiele davon bei den alten niederländischen Meistern. Auch die Romantiker unter unsern Landschaftern haben nicht oft das Ausschlagen der Blätter gewagt; im allgemeinen zogen auch sie den Herbst vor mit seinem geröteten Laub. Die Engländer waren kühner und haben als Sucher nach Neuem in allem auch die blühenden Apfelbäume auf dem frischen Rasengrün entdeckt. Constable hatte schon Wiesengründe von skandalösem Grün gemalt, so wie man's überall im Monat Mai erblickt. Es war damals in den verschiedenen Schulen keine Rede davon, das zu malen was man sieht. Millais und manche andre haben später diese naturalistische Revolution entschieden, die doch ganz einfach ist, aber noch immer die Senatoren der Kritik erschreckt. Es gibt übrigens eine Reihenfolge der vier Jahreszeiten von dem verehrungswürdigen Nicolas Poussin selbst: der Frühling ist das irdische Paradies, das Poussin und Cabanel niemals gesehen haben. Der Sommer ist „Ruth und Boas"; der Herbst „das gelobte Land" mit den beiden Kundschaftern des Moses, die eine große Traube tragen; der Winter ist die Sintflut. Wie kann man natürliche Landschaft

malen mit solchen idealen Konzeptionen darinnen? Im Frühling Poussins „schwebt der himmlische Vater auf den Wolken und der Versucher, der sich auf den Baum der Erkenntnis geflüchtet", — geben sie uns eine Vorstellung vom Hervorbrechen der Kräuter und Blumen? Die Lehre des Bildes ist ohne Zweifel, daß die Wissenschaft täuscht und zum Bösen verleitet, und daß die ersten Menschen, wenn sie nur die Unwissenheit hingenommen hätten, noch heut im Paradiese wären.

Vielleicht hatte aber Eva doch nicht so ganz Unrecht, in den Apfel zu beißen. Dieser Apfel beweist übrigens, daß das irdische Paradies sich in einem Obstgarten der Normandie befand und nicht im Orient, wie noch einige orthodoxe Altertumskenner behaupten wollen. Also gut, malen wir Obstgärten der Normandie oder Blumengärten von Fontenay-aux-Roses, und wenn man auch Figuren will, setezn wir Blumenmädchen oder Fräulein von der Seine oder Bäuerinnen von Calvados hinein.

Der „Frühling" von François Daubigny ist sehr frisch und sehr heiter. Die Bäume in Blüte strömen ihren Duft aus. Die Ausführung ist breit und frei. Die Farbe tritt ausnahmsweise aus den braunen Tönen heraus, die diesem ungleichen Maler so zur Gewohnheit geworden sind, zuweilen ganz ausgezeichnet, zuweilen aber auch hohl und fad. Sein andres Bild: der „Mondaufgang" ist peinlich und falsch. Den Mond, der durch einen Haufen gelber Farbe gegeben ist, könnte man mit Händen greifen.

Daubignys Sohn ahmt das Verfahren seines Vaters nach. Er ist oft sehr schwarz, aber er hat Kraft. Seine „Kornschwingerinnen der Bretagne" entbehren nicht des Charakters, und sein „Wald von Fontainebleau" ist recht geheimnisvoll.

Paul Huet lockt uns von Fontainebleau nach Pierrefonds. Er bringt zu seiner Malerei stets ein poetisches Gefühl und eine meisterhafte Praxis mit. Er hat nie den Quell seiner jugendlichen Begeisterung vergessen: den Landschaftsmaler Constable. Seine Ruinen des Schlosses Pierrefonds gewähren einen großartigen Anblick. Sie würden in einem Museum sehr gut wirken, zwischen einem Troyon und einem Jules Dupré, um die jungen Landschaftsmaler zu lehren, daß man das kleine Geziefer auf Gräsern und Laub nicht suchen soll.

Paul Huet hat auch einen Sohn, der zwei Gemälde ausgestellt hat und Maler sein wird: er ist es schon ganz natürlich geworden.

Als Gegenstück zu Paul Huet erscheint „die Speisekammer der Füchslein" von Hanoteau, einem Schüler Gigoux'. Es ist eine Waldszene, die den Jäger interessiert. Eine sehr freie, sehr natürliche Landschaft mit leuchtendem Grün; es ist eine „gesunde Malerei", wie mir ein Kenner der alten Kunst, Mündler, bei Gelegenheit einer andern Landschaft von Lansyer, einem Schüler Courbets sagte. In solchen Werken, wo ursprüngliches Empfinden sich zum Wissen durchgebildet hat, da fühlt man eine vollwertige und unabhängige Überzeugung.

Diese Jüngern malen der Natur gemäß und ihrer Natur gemäß. Unter solchen gesunden und normalen Bedingungen bedarf es in der Tat nichts weiter als Genie zu haben, um ein sehr großer Künstler zu sein und mächtig zum Fortschritt der Kunst beizutragen.

Die Landschaft Lansyers stellt eine „Quelle in der Bretagne" dar. In der Bretagne hat auch Héreau seine „Seegras-Sammler am Strande" beobachtet. Das Meer zieht sich zurück, aber das Unwetter naht: der Himmel ist ganz schwarz, und der Sturm wird furchtbar toben. Die Seetangsammler beeilen sich, ihren Karren zu beladen, der mit zwei Ochsen und mit einem Pferde bespannt ist. Héreau verdient die Medaille, die ihm für dies Gemälde von lebhafter Wirkung zuerkannt ist.

Die Bretagne hat den Landschaftern Glück gebracht, und Bernier hat auch für seinen Teich von Quimerch bei Bannalec im Gebiet von Finisterre die Medaille davongetragen.

Andre Medaillen sind noch den Landschaftsmalern Harpignies und Appian zuteil geworden, zwei feinen Künstlern, die aus der Durchschnittsmache hervorragen.

Die Arbeiten dreier Landschafter, die den großen Stil vertreten, habe ich nicht finden können: Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin, Schüler von Ingres, und Français, der „ihnen jetzt in der Laufbahn vorangeht", nachdem er anfangs na-

türliche Landschaften gemalt hatte. Aber ich bin nicht in Sorge um ihren Erfolg: sie haben für sich die wohlerzogenen Leute, das Institut, die Regierung, die Verwaltung des Kunstgebietes und ihre Anhänger, die hohe Kritik; sie gehören zu jener begünstigten Klasse, von der man richtig sagen kann, sie sei „autorisiert".

Brest führt uns über Venedig nach dem Bosporus. Aber wir machen einen Augenblick in Ägypten Halt, um die Abendstimmung von Belly zu bewundern, der ein Schüler Troyons ist. Welch ein Erguß roten Lichtes über die Landschaft. Es ist zum Ersticken. Ich erinnere mich der ersten Gemälde, die Marilhat aus Ägypten heimbrachte, und besonders der Ansicht des Platzes Esbekieh in Kairo, seines Meisterwerkes. Wir können nicht an diese verbrannte Atmosphäre glauben, die die Erde gekocht zu haben scheint und alle Dinge in verglasten Zustand übergeführt hat, wie Caramellen.

Decamps hatte uns schon das Licht in der Türkei gezeigt, blendend weiße Mauern, fast wie Sonnenglanz auf Silberplatten. Marilhat zeigte uns geschmolzenes Gold und wie in Auflösung begriffen. Welch eine treffliche Badstube, um die Fettsüchtigen schwitzen zu machen, ist das!

In der Landschaft Bellys sind glücklicherweise große volle Bäume und im Vordergrund sogar ein Wasserbehälter, wo Büffel herumpatschen. Zwischen den Bäumen bemerkt man kleine Figuren, Gebäude und Durchblicke ins Land hinaus. Die Komposition

ist sehr reich, sehr farbig und hat eine machtvolle Harmonie.

Sollte es an den Ufern des Nils frischer sein? Kaum viel. Die „Fellahweiber", von Mouchot, tragen ruhig ihre wissergefüllten Henkelkrüge daher. Es ist auch Abend, und diese Frauengestalten, die sich mit majestätischer Eleganz bewegen, heben sich von einem schweren, fast undurchsichtigen Himmel ab. Ohne in diesen Gegenden gereist zu haben, ist man doch sicher, daß Mouchot und Belly genaue und aufrichtige Beobachter sind. Belly war schon „hors de concours" und Mouchot hat mit gutem Recht die Medaille bekommen.

Schwingen wir uns nun bis nach Indien hinaus, denn wir sind auf dem Wege dahin. Es gilt in der Tat zwei indische Szenen zu schauen: einen „Halt" und eine „Rückkehr von der Jagd", die Charles de Tournemine gemalt hat. Welch ein Licht auch hier; aber minder dicht als in Ägypten. Tournemine hatte sich zuerst in die Flamingos verliebt, jene flammenfarbigen Vögel, die so leicht auf ihren langen Stelzen stehen und so anmutig sind in ihren Bewegungen. Das letzte Jahr hat er sich den Elephanten Afrikas zugewendet und verfolgt sie dieses Jahr in das Land, wo sie einst fast vergöttert wurden. Diese Halbgötter, die sich herbeilassen, den Menschen auf der Reise und auf der Jagd zu tragen, haben nichts von ihrer antiken Würde verloren. Sie sind immer noch herrlich

in diesen beiden indischen geistreich gemalten Szenen mit ihrem feinen glanzvollen Kolorit.

Ich glaube gern, daß Tournemine, der sich in seinen Bildern dem Orient widmet, Afrika, die Türkei und Indien durchwandert hat, um Himmel und Erde zu studieren wie die Menschen und die Tiere.

Was mich hindert, uns mit Théodore Delamarre bis nach China zu verirren, ist der Umstand, daß dieser originelle und geschickte Künstler seine Chinoiserien doch in Paris macht. Es ist wahr, sein Atelier gleicht einem Interieur von Canton oder Peking: chinesische Vorhänge, Möbel, Kostüme, Gebrauchsgegenstände aller Art, ganz chinesisch; man findet da sogar eine chinesische Gesellschaft der verschiedenen Klassen, vom Mandarin, dem Kaufmann, dem Arbeiter bis zu den Modellen, die der fanatische Maler einbalsamiert hat, um ihm den wahren Ausdruck und das leibhaftige Benehmen des erwählten Volkes darzubieten. An seiner Stelle ginge ich selbst nach China; aber er findet es einfacher, sich ein China für sich zu machen, hoch oben in der Chaussée d'Antin. Wenn, wie ich hoffe, die „Indépendance" im Reich des Himmels gelesen wird, so werden die Chinesen, die nach Paris kommen, gewiß nicht verfehlen, dem Mandarinen Delamarre einen Besuch abzustatten.

Ach, wie ist der Winter schön, besonders im Sommer! Seit einem Monat beten wir in Paris Eis und Schnee förmlich an; man riefe gern wie

in Neapel: Es lebe der heilige Januarius. Da tut es wohl, sich dem Norden zuzuwenden. Die Ausstellung bietet mehrere ausgezeichnete Bilder des Winters.

Emile Breton, der Bruder von Jules, hat eine ganz mit Schnee bedeckte Ebene gemalt, und zwar jene lang aushaltende Schneedecke, die mit der Erde einen Körper bildet; der Frost hat sich über dieses weiße Leichentuch ausgebreitet und es fest gemacht. Soweit das Auge reicht, nichts als Schnee; nichts Besonders in der Landschaft, kein Baum, kein Strauch, keine Hütte, kein Mensch, kein lebendes Wesen, das sich bewegte, bis auf ein paar Raben, die das weiße Tuch mit Schwarz beflecken oder gegen den grauen Himmel fliegen. Man sollte meinen, daß der Mensch dies Lappland geflohen habe. Es ist sehr melancholisch, und — sehr schön.

Die andre Landschaft von Emile Breton, eine „Quelle", ist hart, allzu sehr durchgequält, ohne Luft und ohne Reiz. Ich nehme an, daß Breton seine Medaille nur dem Schneebilde verdankt.

In einem Gemälde von Fleury-Chenu ist schon Schnee gefallen, aber es fällt noch mehr. An der Tür einer Dorfherberge will eben ein Karren abfahren und die Wirtin schenkt dem Kärrner zu trinken ein, der sich durch dies furchtbare Wetter wagt, wo die Hunde am Herdfeuer schlafen. Das Dach und die Balken des Häuschens, das links im Bilde sehr gut aufgebaut ist, sind mit Schnee bedeckt; auf der Straße liegt er fußhoch, und

drunten auf den Feldern ist das Schneegestöber so dicht, daß der Fuhrmann nicht die Ohren seines Pferdes vor sich sehen wird. Es ist gleich, vorwärts! Der Mensch darf sich nicht von den Elementen beherrschen lassen; also auf den Weg, mit gutem Humor.

Die Malerei Chenus ist korrekt, ohne Ausflüchte, entschieden bis in die Einzelheiten. Wenn man zufällig an seiner kleinen Herberge vorbeikäme, würde man sie sofort wieder erkennen, an ihren grünen Fensterläden, an den Stufen vor der Tür und dem Balkon im ersten Stock. Und doch hat das Ganze Charakter, weil die Gesamtwirkung, sehr richtig und sehr ausgesprochen, die Einzelheiten, selbst die ins Auge springenden, einhüllt, und zwar so gut, daß man von dieser Abfahrtsszene, die „Abschiedstrunk" betitelt ist, nichts anderes denkt als: welch grausiges Wetter!

Wir haben den Schnee auf den weiten Ackerfeldern des französischen Flandern mit Emile Breton gesehen, und in der Umgegend eines Dorfes mit Fleury-Chenu. Michel von Metz hat im lichten Walde diesen glänzenden Effekt studiert, der so wundervoll auf den hohen Stämmen von Fontainebleau zum Vorschein kommt. Lothringen bewahrt noch sehr wilde Waldungen, mit Sümpfen, Wässern und buschbewachsenen Strecken dazwischen. Michel holt sich dort seine Eindrücke und hat da sicher sein letztes Winterquartier aufgeschlagen. Im Jahre 1864 haben wir seinen Sumpf in einer Eichen-

lichtung mit einer Reiherschar beachtet; im Jahr 1865 einen Teich mit Gänsen, die von einer Hirtin gehütet werden. Schon lange hat Michel die Medaille verdient, die ihm diesmal zugefallen ist.

Sein Schneestück ist ohne Fehl: noch ein Teich im Walde, — die Eichen sind mit Eiszapfen geschmückt, die sie gleich Spitzenbehang umhüllen; die Gewächse und das Gestrüpp sind mit Diamanten bedeckt, wie die reichsten Damen der andern Welt; das Wasser ist gefroren, die Eisfläche schimmert grünlich, wegen des tiefen Wassers darunter, und wirft die silbernen und braunen Töne des Gezweigs ringsum zurück. Diese winterliche Pracht zu bewundern ist nur ein einsamer träumerischer Philosoph da, der am Ufer des Wassers steht. Wie heißt doch der große Vogel aus der Familie des Reihers, der einen kahlen Schädel hat, graues Gefieder, hohe dürre Stelzen, und so melancholisch aussieht, wenn er den Hals zwischen die Schultern zieht? So einer steht da und denkt vielleicht darüber nach, wie mit seinem Schnabel das Eis zu durchbohren wäre, um einen Fisch aus dem Wasser zu ziehen. Was tun? Es ist recht mühsam, im Winter das Leben zu fristen.

Michel von Metz malt sehr gut, gewissenhaft und, wie ich glaube, mit viel Hartnäckigkeit; da er aber die äußere Natur vollkommen kennt, so verrät das fertige Werk nicht mehr die Schwierigkeiten der Ausführung. Es ist außerdem die gründliche Aufrichtigkeit eines Künstlers da, der fern von den